Art.
243 (2

Digitized by Google

<36603818200010

<36603818200010

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber
Mahlerei und Bildhauerarbeit
in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Baſilius von Ramdohr,

Königl. Großbritanniſchen und Churfürſtlich-Braunſchweig-Lüneburgiſchen Beiſitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterſchafts-Deputirten der Grafſchaft Hoya.

Zweiter Theil.

Leipzig,
bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Inhalt.

Villa Albani. S. 1 bis S. 59

Ueber Winkelmanns Enthuſiasmus: Ein Wort zu ſeiner Apologie. Warnung, das Urtheil anderer über Werke der Kunſt nicht unbedingt anzunehmen. Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen. Verdienſte des Cardinals Albani um die neuere Kunſt, und die Kenntniß der alten: Der wiederhergeſtellte gute Geſchmack in der Sculptur, und die wahre Richtung des antiquariſchen Studii, ſcheinen von dieſer Villa ausgegangen zu ſeyn. Beſchreibung der Villa. Schöne Büſte der Minerva. Schöner Kopf eines Fauns. Büſte des Antinous. Gallerie oder großer Saal: Muſter eines prächtigen und geſchmackvollen Ammeublements. Minerva. Charakter der Minerva. Leucothea. Plafond

Digitized by Google

von Mengs: Beurtheilung deſſelben. Beſtätigtes Urtheil über den Meiſter. Ueber den höchſten Zweck der Mahlerei; ob die Alten uns darin zum Muſter dienen können? Fortgeſetzte Beſchreibung der Gallerie. Thetis.

Pallaſt Colonna. S. 60 bis S. 110

Die berühmte Cencia. Bruſtbild der heiligen Magdalena von Guido. Einige ſchöne Gemählde von Tizian. Eine heilige Familie aus Raphaels erſter Manier. Bemerkungen über den Stil der größten Landſchaftsmahler: Claude le Lorrain, Caſpar Pouſſin, und Salvator Roſa. Luftperſpektiv was ſie iſt. Lebende Figuren in der Landſchaft: bezeichnendes Nebenwerk. Ueber den ländlichen und den heroiſchen Stil in der Landſchaftsmahlerei. Zwei der ſchönſten Landſchaften Pouſſins. Mutter Gottes mit dem todten Chriſt von Guercino. Ecce Homo: das beſte Gemählde des Correggio in Rom. Bemerkungen über dieſen Meiſter. Begriff des Helldunkeln: Verſchiedenheit deſſelben von Colorit, Ründung, Beleuchtung und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien. Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen iſt. Zweifel: Ob man in größeren Compoſitionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne? Correggio erſter Lehrer der Gruppirung, des Contrapoſto, der Pyramidalgruppen. Schmelz der Farben dieſes Meiſters. Grablegung Chriſti von Guercino.

Villa

Inhalt.

Villa Negroni. S. 111 bis 121

Erleichterung des Begriffs vom Mahleriſchen. Sogenannter Marius. Schönes Basrelief. Amor auf einem Leoparden reitend. Begriff eines Mithras (in der Note). Schöner Kopf eines Paris; Beweis der Möglichkeit unter ſchönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu laſſen. Unterſchied zwiſchen Ausdruck des Charakters, und dem Symbol gewiſſer Eigenſchaften der Seele. Berühmte Gruppe zweier Kinder.

Pallaſt Doria. S. 122 bis S. 136

Madonna betend über dem ſchlafenden Chriſt, von Guido. Sechs Ovale, von Annibale Carraccio. Vortreffliche Landſchaft von Claude le Lorrain. Die Mutter Gottes bei dem Leichname Chriſti, von Annibale Carraccio. Zwei ſchöne Bildniſſe auf einer Tafel, wahrſcheinlich von Raphael. Ein anderes Bildniß von Tizian.

Villa Medicis. S. 137 bis S. 155

Nachricht über die Gruppe der Niobe, (in einer Note). Schöne Figur eines Weibes in ſchwermüthiger Stellung. Sogenannte Cleopatra. Begriff einer Roma.

Pallaſt Corſini. S. 156 bis S. 162

Digitized by Google

Villa Aldovrandini. S. 163 bis S. 183

Die Aldovrandiniſche Hochzeit, ein antikes Gemählde. Empfehlung einiger Behutſamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienſtes der alten Mahler mit dem Verdienſte der neuen. Gedanken über den mechaniſchen Theil der alten Mahlerei.

Pallaſt Quirinale, oder del Monte Cavallo. S. 184 bis S. 201

Capelle des Guido Reni. Stil dieſes Meiſters. Plis formés d' une maniere méplate. Nachricht von dem weinenden Petrus im Pallaſt Zampieri zu Bologna; (in einer Note). Der heilige Sebaſtian von Tizian. Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco. Kreuzigung des heiligen Petrus von Guido. Die heilige Petronilla von Guercino.

Villa Ludoviſi. S. 202 bis S. 219

Der Ludoviſiſche Mars. Charakter eines Mars. Papirius mit der Mutter. Arria und Pätus. Bemerkungen über den Stil des Guercino. Mahlereien dieſes Meiſters. Coloſſaliſcher Kopf der Juno.

Pallaſt Boccapaduli. S. 220 bis S. 252

Die Sacramente von Nicolas Pouſſin. Bemerkungen über dieſen Meiſter. Prüfung ſeiner Verdienſte um das Uebliche. Feſtſetzung des Begriffs den man mit dieſem Worte zu verbinden hat.

Digitized by Google

hat. Die früheren Meiſter, die wider das Ueb⸗liche geſündigt haben, verdienen unſere Nachſicht. Verſchiedenheit des Ueblichen von mechaniſcher und dichteriſcher Wahrſcheinlichkeit, imgleichen von dem Schicklichen. Die Gründe zur Nach⸗ſicht für den älteren Künſtler können dem gegen⸗wärtigen nicht zu Statten kommen. Man darf das Uebliche nicht mit hiſtoriſcher Treue verwech⸗ſeln. Verſchiedene Regeln, die bei der Bezeich⸗nung des hiſtoriſch Wahren zur Anwendung kom⸗men. Reſultat der Erörterung verſchiedener Punkte, die bei der Beſtimmung des Begriffs vom Ueblichen zur Frage gebracht ſind. Anwen⸗dung der jetzt feſtgeſetzten Grundſätze auf Pouſſins Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen. Fort⸗geſetzte Prüfung ſeiner Verdienſte um die übrigen Theile der Mahlerei. Beurtheilung der Ge⸗mählde.

Villa Pamfili. S. 253 bis S. 256

Pallaſt Mattei. S. 257 bis S. 263

Berühmter Kopf des Cicero. Die Ehebre⸗cherin von Pietro da Cortona.

Villa Olgiati. S. 264 bis S. 266

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meiſters.

Pallaſt Barberini. S. 267 bis S. 320

Zwei antike Gemählde. Der ſchlafende Faun. Schöner antiker Löwe. Plafond des Pietro da Cortona.

Digitized by Google

Cortona. Ob weitläuftige Compoſitionen der Mahlerei zuträglich, und angemeſſen ſeyn mögen? Pietro da Cortona, und ſein Stil. Erklärung der Worte: il Spirito, Il Sfumato, in der Mahlerei. Die Spieler von Carravaggio. Eſther und Ahasverus von Guercino. Wiedererkennungszeichen eines Prieſters der Cybele. Tod des Germanicus von Pouſſin. Unterſcheidungszeichen des intereſſanteſten Augenblicks einer Begebenheit zur ſichtbaren Darſtellung in Rückſicht auf Ausdruck. Heilige Magdalena von Guido. Heiliger Andreas Corſini von demſelben Meiſter. Die Eitelkeit und Beſcheidenheit von Leonardo da Vinci. Charakteriſtiſche Kennzeichen des Stils dieſes Meiſters. Raphaels Geliebte: la Furnerina. Unter welchen Einſchränkungen man berechtiget ſey, über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Villa

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Villa Albani.

Winkelmann legt der Sammlung von Kunſtwerken in dieſer Villa einen ſehr hohen Werth bei. Es ſcheint, daß jedesmal, wenn er in ſeinen Schriften darauf ſtößt, ſeine Einbildungskraft beſonders entflammt werde. Der vormalige Beſitzer dieſer Sammlung, der verſtorbene Cardinal Albani, war ſein Wohlthäter und ſein Freund: er verdankte dem Aufenthalte an dieſem Orte die heiterſten Stunden, welche geſchäfftloſe Thätigkeit, eine Einſamkeit, welche die Phantaſie beflügelt, und ein lehrreicher und herzlicher Umgang mit den intereſſanteſten Männern, in Rom und aus der Fremde, zu geben im Stande ſind. Die frommen Regungen, die ihn hinriſſen, von den Zeugen des höchſten Genuſſes ſeines Lebens, als von deſſen Quellen zu reden, verdienen unſere nachſichtsvolle Verehrung, wenn wir gleich bey dem bloßen Anblick des nunmehro wieder Unbelebten, abgezogen von äußerer Veranlaſſung zum Enthuſiasmus, denſelben nicht immer mit ihm theilen können.

Ueber Winkelmanns Enthuſiasmus: Ein Wort zu ſeiner Apologie.

Digitized by Google

Wenn die Begeiſterung, mit der Winkelmann über manches Werk ſpricht, nicht ſtets durch deſſen Schönheit gerechtfertiget wird, ſo dürfen wir nicht glauben, daß er ſeine Einbildungskraft in Arbeit geſetzt habe, den Zuhörer durch ein erlogenes Feuer zu blenden. Nein! Seine ſchöne Seele war vieler Irrungen fähig, aber keines abſichtlichen Betrugs. Es war Anhänglichkeit an dem Beſitzer, an dem Urheber des Kunſtwerks, es war Freude über einen feinen von ihm zuerſt ausgefundenen Aufſchluß über deſſen Bedeutung, durch die ſein Herz — ſein Verſtand, in einen leidenſchaftlichen Affekt verſetzt wurden, der an ſich der Empfindniß des Schönen fremd, dennoch auf Rechnung derſelben von dem Betrogenen geſetzt wurde.

Nur eine erkünſtelte Begeiſterung verdient unſere Verachtung, der Witz, der die Larve der Empfindung annimmt. Wenn Winkelmanns kalte Nachahmer unter uns Deutſchen ihre erlogenen Gefühle in Ausrufungen und Bombaſt hüllen, die der geſunde Menſchenſinn verleugnet; wenn Italieniſche Abbati uns mit auswendig gelerntem Redeſchmuck in Gallerien verfolgen; dann laßt uns dieſe verwünſchen! Und ich habe euch oft verwünſcht, ihr Ueberläſtigen, die ihr mich von Bewunderung des Kunſtwerks auf Bewunderung eurer ſchönen Beſchreibung abzuziehen ſuchtet!

Warnung, das Urtheil anderer über Werke der

Inzwiſchen hat die gutherzige Schwärmerey den Nachtheil, daß unſer Geſchmack noch größere Gefahr läuft, in die Irre geführt zu werden, und es ſcheint daher hier der Ort zu ſeyn, einige Regeln der

der Behutſamkeit zu geben, das Urtheil, ſelbſt der Kunſt nicht Verſtändigſten in der Kunſt, auf eigene Prüfung unbedingt zurückzuführen. Da dieſe Regeln mit der Kunſt, anzunehmen. das Schöne zu finden, in dem genaueſten Verbande ſtehen, ſo mögen ſie als eine ſchickliche Einleitung zu dieſem Theile gelten.

Ohne den Nahmen des Meiſters eines Werks, ohne das Urtheil, das lange über deſſen Werth gefällt iſt, vorher zu wiſſen, ſuche der Liebhaber daſſelbe ohne Begleiter zu betrachten. Sein Gefühl iſt dann noch nicht präoccupirt: Weder die Schaam, das ſchön zu finden, was neben ihm getadelt wird; noch der Vorwurf, den man ſich macht, da kalt zu bleiben, wo andere in Entzückung gerathen, werden ſeiner Empfindung eine ſchiefe Richtung geben. Iſt ſein Gefühl beſtimmt, hat er es vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen geſucht, dann frage er andere, um es zu berichtigen. Contraſtirt ihr Ausſpruch gänzlich mit dem ſeinigen, ſo gehe er zum zweitenmale hin und ſehe; und findet er dann noch keine Gründe, von ſeiner erſten Meinung abzugehen; Klugheit gebietet ihm zu ſchweigen: keine Autorität in der Welt aber vermag ihn zu zwingen, ſein Gefühl in das Gefühl eines andern zu beugen.

Die Vergleichung des gegenwärtigen Eindrucks, den ein gewiſſes Kunſtwerk auf uns macht, mit denen, die wir vorher von dem Anblick ähnlicher erhalten haben: die genaue, aber ungezwungene Prüfung, ob nicht hier und dort ein beſonderes Verhältniß, eine leidenſchaftliche, und, wenn ich ſo ſagen darf, eigennützige Lage, uns etwas Anziehendes in

dem Werke zeige, das nicht ſowohl in demſelben, als in uns liegt, ſcheinen die getreueſten Schiedsrichterinnen über das Verdienſt eines Kunſtwerks, als ſchönes Kunſtwerk, zu ſeyn.

Das Gefühl des Schönen verlangt durchaus eine ruhige Gemüthsverfaſſung, die kein Vergnügen ſucht, als welches der gegenwärtige Genuß darbietet: ohne Ueberzählung desjenigen, was wir dadurch für das Künftige gewinnen, ohne Nahrung für Affekte, die das Herz oder der Verſtand — denn auch dieſer hat die ſeinigen — ſchon vorhero hatten. Gebrauchen wir nicht die Vorſicht, dieſe fremden Rückſichten auf frühere Begriffe und Neigungen, auf Abſichten und Wünſche, von dem Vergnügen, das die Künſte gewähren, zu trennen; ſo laufen wir Gefahr, dieſes bei einem wiederholten Anblick nicht wieder zu finden, und auf einen Genuß zu rechnen, den viele andere Gegenſtände viel vollſtändiger und viel dauerhafter zu gewähren im Stande ſind.

Eine Porcia, die nach dem Tode ihres Gemahls bei dem Anblick eines Gemähldes der Andromache dem gepreßten Herzen zuerſt durch Klagen Luft macht; ein Cäſar, der vor der Bildſäule Alexanders ehrgeizige Thränen vergießt, dürfen bei veränderter Lage auf einen ähnlichen Eindruck, den auch ſehr mittelmäßige Stücke auf ſie gemacht haben würden, nicht ferner rechnen.

Der Künſtler, dem ſich bei der Beurtheilung eines Kunſtwerks zu gleicher Zeit alle die Schwierigkeiten darſtellen, die der widerſtrebende Stoff, oder das Mangelhafte der Werkzeuge dem Urheber deſſelben

den entgegen geſetzt haben, ſchätzt daſſelbe hauptſächlich nach dem Werthe der Ueberwindung dieſer Hinderniſſe. Er freuet ſich, daß ein Menſch, wie er, ſo viel vermocht hat; die Erwägung des Schweren in der Kunſt, deren Ausübung er ſich gewidmet hat, erhöhet den Begriff von der Vortrefflichkeit ſeiner Wahl. Er wird ſtolz auf Kenntniſſe, die ihn in den Stand ſetzen, über die Erforderniſſe zur Vollkommenheit zu urtheilen: er billigt, er verwirft nicht ſelten, um gelehrt zu ſcheinen: er lobt, weil in des Vorgängers Unvollkommenheiten Entſchuldigung für ſeine Fehler liegt; oft tadelt er, weil jener einen andern Weg eingeſchlagen iſt, zur Vortrefflichkeit zu gelangen, als den, den er genommen hat.

Dies iſt nicht das einzige Beiſpiel, daß das Urtheil über die Schönheit eines Werks von den verſchiedenen Zwecken abhängt, die man mit dem Studio der Kunſt, die es hervorgebracht hat, verbindet. Die Erläuterung, die die Geſchichte und die Fabel durch die Bekanntſchaft mit den ſchönen Ueberreſten des Alterthums erhalten, ſpannt allein den Fleiß des Grammatikers, des Critikers, der ſich mit kaltblütiger Unterſuchung Werken nahet, die beſtimmt waren, Begeiſterung und Innigkeit in ihren Zuſchauern hervorzubringen. Ihm ſind Kunſtwerke Denkmäler, und die Innſchrift auf der Baſe hat oft für ihn mehr Werth, als die Form der Figur, die ſie bezeichnet.

So ſehr der Philoſoph, deſſen denkender Geiſt den Fortſchritten der Ausbildung einer Nation in den Schritten zur Vollkommenheit in ihren Künſten

nachſpähet, in anderer Rückſicht Anſpruch auf unſere Verehrung hat; das Verdienſt, welches er einem Stücke beilegt, kann daſſelbe für den Liebhaber nicht beſtimmen: denn der unförmlichſte Verſuch des Handwerkers muß jenem in Betracht der Folgerungen, die er daraus zieht, ſo wichtig ſeyn, als das erhabenſte Werk des Künſtlers.

Kaum weiß ich, ob ich nach Männern, die ſich aus Abſichten, die immer mittelbar zu unſerm Vergnügen beitragen, der Kenntniß und dem Studio der Künſte nahen, ſolche nennen darf, die durch die verkehrte Anwendung, die ſie von denſelben machen, dies Vergnügen gänzlich zerſtören! Jene Litteratoren der Kunſt, eine unausſtehliche Menſchenart! die nur weiß, um zu wiſſen, der Gedächtniß und Erinnerungsvermögen ſtatt Empfindniß und Einbildungskraft von der ſtiefmütterlichen Natur zu Theil geworden iſt, und die ein Stück nur in ſo fern ſchätzen, als jene Kräfte ihrer Seele dadurch in Thätigkeit geſetzt werden! Nichts ſuchen ſie ſorgfältiger an einem Kunſtwerke auf, als die Zeit, in der es verfertiget worden, die Schickſale, die es erfahren hat; durch welche Hände es gegangen; wie viel dafür zu verſchiedenen Zeiten bezahlt, oder von Fürſten und Engelländern geboten, welchen Gefahren des Unterganges es in dieſer oder jener Feuersbrunſt entkommen iſt: und dann eine Menge Anekdoten aus der Lebensgeſchichte des Urhebers, der eingeſchloſſen in ſeiner Werkſtatt vielleicht blos in ſeinen Werken gelebt hat!

Oder jene Brocanteurs, jene Bildertrödler, denen die Größe und Länge des Kunſtwerks, der Geſchmack

Geſchmack der Mode an dieſer oder jener Vorſtellungsart, kurz die gelegentliche Veranlaſſung zum beſſern oder ſchlechtern Verkauf ſtatt des innern Werthes gilt: die endlich vermöge des glänzenden Firniſſes, mit dem ſie ein veraltetes Stück überſetzen, ſich berechtiget halten, alles zu loben, was ſich in ihrer Polterkammer findet, und alles zu tadeln, was ſich nicht dahin hat verirren können!

Oder jene beſchwerlichen Lobredner, von denen ich ſchon geredet habe, denen ein gemeinſchaftlicher Geburtsort mit dem Meiſter, oder der Stoff zu hochtönenden Declamationen, die Gewähr der Vollkommenheit eines Werks leiſten: die ihm tauſend Vorzüge andichten, an die bei der Verfertigung nie gedacht iſt, und die wirklich vorhandenen überſehen!

Oder jene eben ſo beſchwerlichen Tadler, die um zu ſagen: ich habe geſehen, von dem Gegenwärtigen nichts ſehen, oder durch die unbeträchtlichſten Fehler gegen die überwiegenden Schönheiten in einem Meiſterſtücke blind werden!

Dieſe Erfahrungen mögen hinreichen, um zu zeigen: Daß individuelle Lage, Befriedigung großer und kleiner Leidenſchaften, Vorurtheil der Erziehung, und beſondre Richtung unſrer Aufmerkſamkeit, das Urtheil über die Schönheit eines Werks auf mannichfaltige Art modificiren können.

Wer alſo von meinen Leſern das ſeinige beſtimmen will, oder das Urtheil anderer, die er zu Rathe zieht; der prüfe: ob er und ſein Begleiter in der ruhigen Stimmung ſind, die den Genuß des Schönen zuläßt? ob dieſe nicht Künſtler ſind, nicht Antiquare,

Digitized by Google

quare, nicht Forſcher der ungeſchmückten Wahrheit, nicht Brocanteurs, nicht Landesleute, Freunde des Künſtlers; ob dieſe nicht darauf rechnen, einen glänzenden Cirkel mit Declamationen oder Spitzfindigkeiten zu unterhalten; — und findet er nichts von dem allen, ſo halte er ſich dreiſt an das Urtheil, das Empfindung ihm eingiebt, und die Vergleichung mit Erfahrungen ähnlicher Empfindungen beſtätigt.

* * *

Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen.

Wer ſich mit dieſer Vorſicht an der Hand Winkelmanns der Betrachtung der Kunſtwerke in der Villa Albani naht, wird das günſtige Urtheil, welches er darüber fällt, nicht in ſeinem ganzen Umfange unterſchreiben können. Inzwiſchen verſchiedene Stücke verdienen die unbefangenſte Bewunderung, und die Art, wie ſie alle zur Verſchönerung dieſes Landſitzes angewandt ſind, wird das Ganze zu einem Aufenthalte machen, nach dem ſich der Liebhaber des Schönen oft wieder hinſehnt.

In der That, die Anordnung derſelben in dieſer Villa ruft die Beſchreibungen der Alten ins Gedächtniß, die ſie uns von ähnlichen Ausſchmückungen der ihrigen hinterlaſſen haben. Schade! daß der Geſchmack in den Gebäuden, die ſie enthalten, nicht reiner iſt; aber dieſe gehen mich hier nichts an. Für mich iſt es genung, daß die unendliche Menge von Ueberbleibſeln des Alterthums, die ein einziger Mann, der verſtorbene Cardinal Albani, hieher zu vereinigen gewußt hat, mein Erſtaunen erregt, und daß ich das ausgezeichnete Glück nicht genung bewundern kann, mit dem er ſo viele zu einander paſſende Gegen-

ſtände

Digitized by Google

ſtände aufgefunden hat, die durch die gute Würkung, die ſie an dem Orte ihrer Aufſtellung hervorbringen, zu ihrer gegenwärtigen Beſtimmung urſprünglich verfertigt zu ſeyn ſcheinen.

Verdienſte des Cardinals Albani um die neuere Kunſt und die Kenntniß der alten; der wiederhergeſtellte gute Geſchmack in der Sculptur und die wahre Richtung des antiquariſchen Studii ſcheinen von dieſer Villa ausgegangen zu ſeyn.

Der verſtorbene Cardinal Albani hat von ſeiner früheſten Jugend an alles, was ſich von alten Kunſtwerken zu ſeiner Zeit auftreiben ließ, mit unermüdeter Sorgfalt geſammelt: Und ſeine Zeit dauerte lang, ſie war der Befriedigung ſeiner edlen Liebhaberei ſehr günſtig. Er ward 80 Jahr alt, und ehe er den Geſchmack an der Antike wieder belebt hatte, theilte er ihn mit Niemanden in Rom.

Ihm gebührt das Lob, dieſen Geſchmack wieder hergeſtellet zu haben: durch das Anſehn ſeines Beiſpiels bei ſeinen Landsleuten, durch die Unterhaltung, die fremde Liebhaber in ſeinem Umgange fanden, durch den Schutz, den er Gelehrten und Künſtlern angedeihen ließ. Dieſe wurden bei ihm mit einander vertrauet, ſie lernten einer von dem andern: Mengs and Winkelmann ſammleten hier den Stoff zu Werken, durch die ein neues Licht in der Kunſt aufgieng. Der Künſtler wurde auf die Ideen von wahrer Schönheit, von einfacher Größe und Bedeutung in den Werken der Alten zurückgeführt, und der Antiquar lernte dieſe als ſchöne Kunſtwerke ſtudieren. Die häufigen Ergänzungen verſtümmelter Statuen, und die Lehren des Cardinals, der in dem Umgang mit der Antike alt geworden war, verdrängeten vorzüglich in der Sculptur jenen ausſchweifenden Kirchenſtil der Schüler des Algardi und Bernini, um dem reinern der Alten Platz zu machen. Zuletzt

zogen die römiſchen Magnaten manches vergeſſene Meiſterſtück aus ihren finſtern Polterkammern hervor, und ſtellten ſie entweder ſelbſt an Oertern auf, die wenigſtens zugänglich für Liebhaber und Künſtler wurden, oder brachten ſie, aufgeklärt über den Preiß, den dieſe verkannte Waare vor den Augen der Schüler des Cardinals erhielt, in merkantiliſchen Umlauf, der immer mehr als eine gänzliche Verſteckung den Künſten vortheilhaft wurde.

* * *

Beſchreibung der Villa.

Der verſtorbene Cardinal ſcheint den Plan zu Anlegung der Gebäude in dieſer Villa erweitert zu haben, ſo wie er eine größere Menge von Kunſtwerken erhielt, die er darinn aufſtellen wollte.

Das Hauptgebäude beſteht aus einem Corps de Logis, zwiſchen zwei, wie es ſcheint, erſt ſpäter angehängten Flügeln. Vor dieſem Hauſe eine Terraſſe, dann eine große Fontaine, und gegen über ein Gebäude im halben Cirkel, ein ſogenannter Xyſtus oder Hemycyclum: vorn mit rund umhergehenden Arkaden, die einen offenen Porticus bilden, an deſſen hinterer Wand Statuen in Niſchen aufgeſtellt ſind: hinten mit Zimmern.

Zur Linken, wenn man von dem Hauptgebäude ab auf dieſen Xyſtus zugeht, mehrere kleine Gebäude, von denen ich nachher die vorzüglichſten näher anzeigen werde; und hinter denſelben verſchiedene Partien, Grotten, Fontainen, die nicht gleich ins Auge fallen.

Zur Rechten in eben dieſer Richtung ein Bosquet, ein Obelisk in der Mitte verſchiedener darauf ſtoßender Alleen, grüne Raſenplätze u. ſ. w.

Der

Digitized by Google

Der Garten ſelbſt iſt ziemlich im franzöſiſchen Geſchmack. Die Ausſicht von der Terraſſe vor dem Hauſe ab auf den Xyſtus mit der zwiſchen liegenden Fontaine iſt mir die liebſte Partie, und bei dem Xyſtus, dem Wohnhauſe gegen über, hat der Cardinal offenbar ähnliche Anlagen der Alten, von denen wir aus ihren Schriften wiſſen, vor Augen gehabt.

* * *

Das Hauptgebäude.

Porticus vor demſelben.

Zwei Sphynxe von Baſalt.

Rechter Hand am Ende † eine ſchöne Figur, die zu fliegen ſcheint, denn ſie hängt an dem Marmorblocke mit dem Gewande, und ihre Füße berühren die Erde nicht. Die Geſichtsbildung iſt ſehr reizend, und das Gewand vortrefflich geworfen; doch könnte die Ausführung beſſer ſeyn. Auf dem Kopfe trägt ſie ein Diadem, und in der Hand eine Fackel. Allein die beiden Arme ſind neu. Man nennt dieſe Figur eine Juno, eine Ceres, eine Iris.

In den Niſchen ſtehen: † ein Tiber mit einem jugendlichen Kopfe, von dem Winkelmann redet, [1]) ein Auguſt, ein Lucius Verus, ein Septimius Severus, ein Trajan, ein Hadrian.

Man hat dieſen Figuren die Köpfe ziemlich willkührlich aufgeſetzt. Die Statue des Septimius Severus fällt durch die nackten Beine bei dem geharniſch-

1) G. d. K. S. 793.

niſchten Körper auf. Winkelmann bemerkte ſehr ſcharfſinnig, daß dieſes ſonderbare Coſtume am erſten auf den Kaiſer Hadrian paſſe. Denn dieſer befahl nicht nur ſeiner Leibwache zur Wiederherſtellung der alten Diſciplin, den Dienſt mit unbekleideten Füßen zu verrichten; ſondern gieng ihnen auch ſelbſt darunter vor. Winkelmann rieth daher dem Cardinal, dieſer Statue ihren wahren Kopf aufzuſetzen: Allein es iſt dabei geblieben.

* * *

Inwendig im Hauſe.

Der Sonderbarkeit des Sujets wegen bemerke ich auf dem Gange zur Küche einige Basreliefs, aus ſchlechtem Etruſciſchen Alabaſter, welche auf Küche und Tafel Beziehung haben. Sie ſind von ſchlechter Ausführung.

Linker Hand in einem Cabinette.

† Ein großes Gefäß von Alabaſtro Fiorito, in deſſen Mitte ſich eine Maske befindet.

Einige Büſten, worunter ein gut drappirter Auguſtus.

Eine Statue Antonins des Frommen.

† Ein Gladiator, der eine Victoria trägt, Füſſe neu, und Eine weibliche Figur mit einem Kopfe, deren Haare nach der noch jetzt bei den Italienern gewöhnlichen Mode, in ein Netz gebunden ſind. Köpfe mit dieſem Putze nennt man gemeiniglich: Sapho, ohne allen Grund.

Darauf

Digitized by Google

Darauf tritt man in die Gallerie der Griechiſchen Büſten oder Termen, denen ziemlich willkührliche Nahmen gegeben ſind. Viele darunter ſind ſchön, viele aber auch ſehr mittelmäßig. Unter die beſten rechnet man Themiſtocles, Paris und Scipio Africanus.

In den Niſchen ſtehen Statuen, die ſehr reſtauriret ſind. Der ſeelige Cardinal geſtand ſelbſt, ſie wären es ſfacciatamente, auf eine unverſchämte Weiſe. Einzelne Theile ſind ſchön.

Am Ende der Gallerie findet man † eine ſitzende weibliche Figur, die den Finger an die Backe legt. Sie hat einen ſehr guten Ausdruck des Nachdenkens, daher viele darin eine Mnemoſyne oder die Mutter der Muſen ſehen.

* * *

Rechter Hand. Capelle.

Hier trifft man eine ſchöne Urne aus Porphyr an, die ſtatt Altars dient.

Dann wieder ein Cabinet mit einer † groſſen Vaſe, aus Alabaſtro Fiorito, mit einer erhaben gearbeiteten Maske in der Mitte. Sie iſt dem Gefäße auf der linken Seite völlig ähnlich.

† Eine ganz vortreffliche coloſſaliſche Büſte einer Minerva. Sie iſt die ſchönſte, die ich von dieſer Göttin kenne, und ſcheint ehemals zu einer Statue gehört zu haben. Aber ſchon in alten Zeiten hatte man ſie zur Büſte adaptiret.

Schöne Büſte einer Minerva.

† Eine vortreffliche und äußerſt ſeltene Statue Domitians. [2])

Eine

2) Winkelmann Geſch. d. Kunſt, W. E. S. 823.

Eine Statue Marc Aurels.

Eine ſehr ſeltene Statue des Pupienus Ehemals in der Villa Veroſpi. [3])

Lucius Verus und Marcus Aurelius, zwei Büſten.

* * *

Aus dem Cabinette tritt man wieder in eine Gallerie von Büſten oder Termen nebſt Statuen in den Niſchen. Auch hier ſind wieder die Benennungen öft willkührlich, und das Gute iſt mit dem Schlechten vermiſcht. Ich bemerke eine Diana, die ein Reh trägt.

Am Ende dieſer Gallerie in zwei Cabinettern: Sturz eines gefangenen Königs mit einem Gewande von einer ſehr raren Marmorart Breccia d' Egitto. [4]) Ein Löwe aus grünem Baſalt. Mehrere Basreliefs. Ein Marſyas. Eine bekleidete weibliche Figur.

* * *

Flügel zur Linken.

Im erſten Zimmer.

† Ein ſchöner Kopf der Cybele, der nach dem einſtimmigen Zeugniſſe aller Ruſſen der Czaarin Catharina der Zweiten ungemein ähnlich ſiehet.

Mehrere Basreliefs aus gebrannter Erde, unter andern dasjenige, welches die Verfertigung des

3) Winkelmann Geſch. d. Kunſt, W. E. S. 862.

4) Winkelm. G. d. K. W. E. S. 112.

des Schiffs der Argonauten vorſtellet, und von dem Winkelmann redet, [5a]) ingleichen ein anderes von Porphyr. Es ſtellet den Dädalus vor, wie er ſeinem Sohne Jcarus die Flügel bereitet. [5b])

Eine gemahlte Landſchaft. [6])

† Eine vortreffliche Büſte des Jupiter Serapis aus grünem Baſalt. Jch ziehe ſie der ähnlichen Büſte im Muſeo Vaticano vor, aber das Kinn iſt neu. [7a])

Ein junger Lucius Verus, Statue.

Euripides, hoch erhoben auf einer Tafel gearbeitet, woran das Verzeichniß der von ihm verfertigten Theaterſtücke ſtehet.

Diogenes und Alexander, Basrelief. [7b])

Ein Schauſpieler.

Ein ſchöner weiblicher Körper in einer Stellung, die ſich für eine Tochter der Niobe paſſen würde.

Noch zwei Schauſpieler.

Ein Kind, das ſich mit einer Maske bedecket, und durch die Oeffnung des Mundes die Hand ſteckt.

* * *

Zweites Zimmer.

† Eine vortreffliche Vaſe von Marmor, mit einer Frieſe rund umher, die die Thaten des Hercules vorſtellt: in der Mitte ein Meduſenkopf.

Unter

5a) Winkelmann G. d. K. S. 23.
5b) Winkelmann G. d. K. S. 489.
6) Winkelmann G. d. K. S. 564.
7a) Winkelmann G. d. K. S. 103.
7b) Winkelm. G. d. K. S. 709.

Digitized by Google

Unter den vielen Statuen, die in den Niſchen ſtehen, bemerke ich eine Pallas im Stile des hohen Alterthums. Der Kopf, ſagt Winkelmann, gleicht einem Egyptiſchen Werke. [8])

Zwei kleine Basreliefs mit Amorinen auf Wägen, die von verſchiedenen Thieren gezogen werden. Der Gedanke iſt ſehr artig, und könnte dem Künſtler zu einer Nachahmung mit verbeſſerter Ausführung Anlaß geben.

Zwei Vaſen von ſchöner Form.

Ein Nil im Kleinen.

* * *

Drittes Zimmer.

Einige Termen von Alabaſtro Fiorito. Sonderbar ſind die Zeugungsglieder, die, unter dem Gewande angegeben, durchſcheinen.

Ein altes Moſaik, welches eine Landſchaft an den Ufern des Nils vorſtellet.

Eine antike Fontaine, welche einem Kinde zum Spielwerke gedient zu haben ſcheint.

* * *

Viertes Zimmer.

Ein trunkener Faun ſehr reſtauriret.

Ein Basrelief im ſogenannten Etruſciſchen Stile.

Ein Schauſpieler.

Eine Badewanne von weiß und ſchwarzem Granit: ein äußerſt ſeltenes Stück.

Die

8) G. d. K. S. 458.

Digitized by Google

* * *

Die äußere Seite dieſes Nebengebäudes oder Flügels iſt mit einem Porticus gezieret, unter welchem man eine Diane von Epheſus antrifft.

* * *

Flügel rechter Seite.

Um der Symmetrie willen hat man dieſem Flügel gegen über eine Faßade erbauet, hinter welcher jedoch kein Gebäude, ſondern ein Bosquet iſt.

Dieſe Faßade hat ein Portal, welches auf vier † ſchönen weiblichen Caryatiden ruhet. Sie ſind ſehr reſtauriret.

* * *

Oberer Theil des Mittelgebäudes.

Auf der Treppe.

Mehrere Basreliefs: Ein Fragment der Fabel der Niobe; Hercules in dem Garten der Heſperiden; zwei tanzende Bacchantinnen und Leucothea mit ihrem Zögling dem Bacchus und Nymphen. Winkelmann [9]) hält das letzte für das älteſte, nicht allein von Hetruriſchen, ſondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom. Es iſt aber, ſo wie die übrigen alle, merkwürdiger für den Gelehrten, als für den Liebhaber und Künſtler.

Im

9) G. d. K. S. 160.

Im Vorzimmer.

† Ein Faun, der einen Schlauch trägt. Der Ausdruck iſt gut, er zeigt Stärke und Behendigkeit, auch ſind die Umriſſe fließend, vielleicht iſt aber der Körper ein wenig zu kurz.

* * *

Erſtes Zimmer des obern Geſchoſſes.

Einige Marinen von Manglar.
Einige Köpfe der Roſalba.

* * *

Zweites Zimmer.

Kopf eines Kindes und einer Alten. Büſten.

* * *

Drittes Zimmer.

† Apollo Sauroctonon, eine gute Statue aus Bronze mit Augen von Silber. Sie iſt in der Größe eines Knaben von 10 Jahren, bei St. Balbina gefunden.

Winkelmann [10]) legt dieſer Statue ein Lob bei, welches ſie nicht ganz verdient. Er hält ſie beinahe für ein Werk des Praxiteles. Hätte dieſer Meiſter nichts beſſers zu machen gewußt, ſo würde ihn ſein

10) G. d. K. S. 544. imgleichen 375, wo er ihm die ſchönſten männlichen Beine beilegt. Auch dies ſcheint übertrieben.

ſein Copiſt in der Villa Borgheſe weit übertroffen haben.

† Ein Bacchus und ein Faun, ein Paar kleine reizende Figuren, die in ihrer Kleinheit um ſo ſeltener und intereſſanter ſind: Vielleicht iſt aber auſſer dem Körper nichts daran alt.

† Die Apotheoſe des Hercules, dem Gelehrten intereſſanter als dem Künſtler; inzwiſchen hat die Figur der Victoria einen angenehmen Charakter.

† Ein ſchöner Kopf in Basrelief, welchen man den Poet Perſius genannt hat, ob derſelbe gleich einen Mann von reiferem Alter vorſtellet, und folglich auf den Perſius, der im 29ſten oder 30ſten Jahre ſtarb, nicht gedeutet werden kann. [11]) Andere halten ihn für einen Hadrian.

Ein Canopus aus grünem Baſalt.

Einige kleine Figuren aus Bronze.

Eine Diana und eine Minerva, deren Köpfe und Hände von Bronze ſind, das Gewand iſt von Alabaſter. [12])

Zwei Figuren des Diogenes, eine jede mit einem Hunde. Der eine von dieſen Hunden iſt antik.

Acht antike Begräbnißurnen aus Alabaſter und drei aus Porphyr.

11) Winkelmann G. d. K. S. 812.

12) Winkelmann. G. d. K. S. 543.

Drei moderne Vaſen, von denen zwei aus rothem Porphyr, [13]) und eine aus grünem Granit iſt.

✲ ✲ ✲

Viertes Zimmer.

Schöner Kopf eines Fauns.

† Der ſchöne Kopf des Fauns, den ehemals der Conte Marſigli beſaß. Die Bruſt iſt von Cavaceppi reſtaurirt.

Winkelmann [14]) rechnet ihn unter die ſchönſten des Alterthums, und mit Recht. Der Ausdruck unbefangener ländlicher Fröhlichkeit iſt vortrefflich. Unter dem Kinne hängen Warzen.

✲ ✲ ✲

Fünftes Zimmer.

Antinous als Oſiris. Die ganze Maske iſt modern.

✲ ✲ ✲

Sechstes Zimmer.

Büſte des Antinous.

† Antinous eine halbe Figur: Basrelief. Auſſerordentlich ſchön, und vielleicht das merkwürdigſte Stück in dieſer Sammlung. Die eine Hand war bei der Findung des Werks verſtümmelt, und nebſt dem Arme in einer Richtung, die es anzuzeigen ſchien, daß ehemals ein Zügel damit gehalten ſey. Dieſer Umſtand verglichen mit jenem, daß das Marmorſtück in der inwendigen Seite ausgehöhlet iſt,

13) Winkelmann G. d. K. S. 524.

14) G. d. K. S. 276.

Digitized by Google

iſt, führte Winkelmann auf die Vermuthung, daß dieſes Bruchſtück ehemals einen Theil einer ganzen Gruppe ausgemacht, und den Antinous auf einem Wagen, ein Zeichen der Vergötterung, vorgeſtellt habe.[15])

Ein neuerer Künſtler hat den Verſuch gemacht, dieſe Idee wieder herzuſtellen, und iſt dabei auf eine merkwürdige Erfahrung gekommen. Denn als er die Pferde, die den Wagen zogen, in ihrer natürlichen Größe darſtellte, ſo wurde die Hauptfigur ſo unanſehnlich, daß dieſer Uebelſtand die alten Künſtler hinreichend rechtfertigt, welche die Pferde allemal den menſchlichen Figuren aufopferten.

Jetzt trägt unſere Figur einen Blumenkranz, und iſt in der Villa Hadrians gefunden. Sie giebt einen zuverläſſigen Beweis von dem Flor der Kunſt unter dieſem Kaiſer ab.

Ein weiblicher Kopf, den man Agrippina nennt.

* * *

Der große Saal.

Gallerie oder großer Saal.

Muſter eines prächtigen u. geſchmackvollen Ammeublements.

Ein Muſter eines prächtigen und zugleich, welches ſo ſelten zuſammentrifft, eines geſchmackvollen Ammeublements.

Die Marmorarten, womit die Wände bekleidet ſind, bieten ihrer Abwechſelung ungeachtet dem Auge lauter ſanfte und angenehm einſtimmende Farben dar.

Vier Säulen von Porphyr mit Baſen und Capitälern von Bronze ſtützen die Architraven der Thüren,

15) G. d. K. S. 842.

Thüren, über welche man zwei ſchöne antike Trophäen von weißem Marmor angebracht hat.

Ueber der dritten ſieht man ein Basrelief, deſſen Figuren mehrere weibliche Gottheiten vor einem Tempel vorſtellen. Sie ſind im altgriechiſchen Stil gezeichnet; Winkelmann ſchließt jedoch aus der Korinthiſchen Säulenordnung des Tempels, welche erſt in ſpätern Zeiten erfunden wurde, daß dieſer Stil blos nachgeahmt ſey. [16])

Schade iſt es, daß die Architraven der Thüre von vermahltem Holze ſind. Eine Sparſamkeit, welche zu ſehr mit der übrigen Pracht dieſes Saales, und mit dem Reichthum an Marmor in allen übrigen Theilen abſticht. Vielleicht ſind auch die Arabeſken theils von eingelegter Arbeit, theils von Moſaik, und die untermiſchten modernen Cameen von Alabaſter an den Pilaſtern verſchwendet, und nicht am rechten Orte.

An den Wänden bemerket man vier große viereckigte Basreliefs, und vier andere kleinere ovale. Sie ſind alle der Aufmerkſamkeit werth, ich will aber nur ein einziges hier herausheben. Es ſtellet einen Mann vor, der einen Haſen hält, gegen den ein Hund anſpringt. Es dienet zur Erklärung einer Statue auf dem Capitol, wie ich dort bemerket habe.

Auf den Tiſchen von ſchwarz und weißem Marmor ſtehen vier Büſten aus Bronze und Baſalt. Die ſchönſte darunter gehöret einem jungen Manne,

16) G. d. K. S. 464.

Manne, um deſſen Stirn ein Diadem gewunden iſt. Die Augäpfel ſind von moderner Compoſition, der Mund aber iſt ſchon ehemals vergoldet geweſen.

In zwei Niſchen mit Spiegeln bekleidet ſtehen zwei vortreffliche Statuen über Lebensgröße. Die eine ſtellet † eine Minerva vor, deren Arme modern ſind. Der Kopf hat etwas ernſthaftes, das aber nicht zurückſtoßend iſt. Das Gewand iſt unvergleichlich. Minerva.

Winkelmann ſetzt dieſe Statue in die Zeiten des hohen Stils unter den Griechen. „Sie iſt, ſagt er, der großen Künſtler dieſer Zeit würdig, und das Urtheil über dieſelbe kann um ſo viel richtiger ſeyn, da wir den Kopf in ſeiner urſprünglichen Schönheit ſehen. Denn es iſt derſelbe auch nicht durch einen ſcharfen Hauch verletzet worden, ſondern er iſt ſo rein und glänzend, als er aus den Händen ſeines Meiſters kam. Es zeiget ſich in dem Kopfe eine gewiſſe Härte, welche aber beſſer empfunden als beſchrieben werden kann. Man könnte in dem Geſichte eine gewiſſe Grazie zu ſehen wünſchen, die daſſelbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde.“ 17)

An einer andern Stelle bemerkt er: „Die Unterlippe hänge ein wenig herunter, zum Zeichen mehrerer Ernſthaftigkeit.“ 18)

17) Winkelmann G. d. K. S. 474.

18) G. d. K. S. 362. In den Annotazioni ſopra le Statue di Roma, welche zu Coburg 1784 mit den Briefen Winkelm. an einen Freund in Liefland heraus

Charakter der Minerva.

Der Charakter der Minerva iſt weibliche Schönheit verbunden mit männlichem Ernſte. Ihr geſenktes Haupt, und ihr in ſich gekehrter Blick zeigen Nachdenken und Prüfung an. Ihre gewöhnlichen Attribute: der Helm, der Bruſtharniſch, die Eule, zuweilen die Schlange ꝛc. ſind bekannt.

Bei dem Begriff, den ſich die Alten von dieſer Göttin machten, ſcheint zwar die Hauptidee: Weisheit, zum Grunde gelegen zu haben; aber ſo wie dieſe Weisheit ſich in verſchiedener Anwendung thätig äußert, ſo hat man dieſen Begriff auch auf verſchiedene Art beſtimmt.

Bald bezeichnet die Göttin, Weisheit welche kriegeriſche Tapferkeit leitet, und vermöge dieſer Eigenſchaft, welche der Nahme Pallas andeutet, führt ſie das Schild, das von dem Ziegenfelle, womit es urſprünglich bedeckt war, Aegis heißt. Bald giebt man dieſer Weisheit eine der Zartheit ihres Geſchlechts angemeſſene Richtung. Sie wird entweder die Geſellſchafterin der Muſen, die Beſchützerin unterhaltender Talente: Minerva; oder die Vorſteherin häuslicher den Weibern eigener Arbeiten, beſonders der Stickerei: Ergane. Welche wohlthätigere Anwendung kann aber die Weisheit erhalten, als die Beförderung des Haupterforderniſſes zur Glückſeligkeit unſers Lebens: der Geſundheit? In ſo fern ſie dieſe zu erhalten lehrt, wird ſie Hygea, Minerva

herausgekommen ſind, bemerkt er S. 54, daß der Kopf dieſer Statue abgeſondert gearbeitet, und dem Rumpfe eingeſetzet worden.

Minerva ſalutifera, medica genannt, und dann führt ſie eine Schlange bei ſich.

Die andere Statue gegenüber ſtellet † eine Leucothea vor, die den Bacchus in ihren Armen trägt, und ihn mit Blicken der Zärtlichkeit anſchaut. Das Kind ſtreckt ſeine Arme nach ihr aus. Der Kopf der Leucothea gleicht der berühmten Büſte der Ariadne auf dem Capitol. Der rechte aufgehobene Arm iſt ſchlecht reſtaurirt. Auf den Achſeln iſt ein Mantel befeſtiget. [19]) Leucothea.

Leucothea hieß vor ihrer Vergötterung Ino. Sie war die Schweſter der Semele, der Mutter des Bacchus, deſſen Erziehung ſie übernahm. Dieſe Statue iſt einzig in ihrer Art.

† Plafond von Mengs.

Plafond von Mengs.

Dieſer berühmte Plafond beſteht aus einem Mittel- und zwei Seitenſtücken. Das mittelſte Gemählde ſtellet den Parnaß, von den beiden Seitengemählden aber das eine einen fliegenden Genius, das andere den Ruhm unter einer weiblichen Figur vor.

Beurtheilung des Plafond von Mengs.

Der Parnaß enthält den Apollo, die neun Muſen und ihre Mutter Mnemoſyne.

Von dieſen Figuren ſcheinen die mehreſten vor ſich ſtehend nur mit ſich ſelbſt beſchäfftigt zu ſeyn: Sie zeigen keinen Ausdruck einer verbundenen oder von mehreren vereinigten Perſonen unter einander abhangenden Thätigkeit.

19) Winkelmann G. d. K. S. 411.

Digitized by Google

Ich geſtehe, daß ich dieſe Compoſition nicht billigen kann.

Es iſt nicht genung, wie mich dünkt, daß mehrere Perſonen in einem Gemählde darum vereinigt angetroffen werden, weil man ſie ſich vereinigt denken kann: es ſey, daß ſie durch Aehnlichkeit ihres Charakters, ihrer Beſtimmung, ihrer Schickſale zuſammengezählt werden, oder daß ſie ſich der Erinnerung bei der Nennung ihres Namens zu gleicher Zeit darſtellen. Nein! ich will, daß ein ſichtbarer gemeinſchaftlicher Zweck ſie zuſammenbringe, daß ſie zuſammen ſtehen, weil ich ſie zuſammen handeln ſehe; Kurz! daß der Grund, aus dem ich mir ihre Vereinigung erkläre, in dem Bilde ſelbſt liege, nicht in der Erinnerung an ihre homogenen Eigenſchaften.

Ein jedes Gemählde von mehreren Figuren muß eine dramatiſche und wenn man lieber will, eine pantomimiſche Situation enthalten; die Darſtellung einer coexiſtirenden Handlung; keine Aufzählung der Akteurs.

Ich würde es dem Raphael ſchlechten Dank wiſſen, wenn er die Philoſophen in der Schule von Athen, oder die Kirchenväter in dem Streit über das heilige Teſtament, ſelbſt den Apollo und die Muſen in ſeinem Parnaß mit getrenntem Antheile an einer aktuellen Beſchäfftigung nur darum zuſammengereihet hätte, weil ſie einen gemeinſchaftlichen Nahmen führen, oder eine gemeinſchaftliche Beſtimmung haben, wornach ich ihr Zuſammenſtreben nicht gegenwärtig bemerke.

Man

Man kann einwenden: die Muſen und Apollo ruhen hier neben einander; es iſt ſchon intereſſant genung, zehn weibliche Figuren von verſchiedener Schönheit neben einem ſchönen jungen Mann in ſchweſterlicher und brüderlicher Einigkeit zu erblicken: Allein dieſes unbefangene Ruhen neben einander würde doch immer mit einem gewiſſen Ausdruck eines wechſelſeitigen zärtlichen Genuſſes vergeſellſchaftet ſeyn müſſen, wenn nicht dem Endzweck, dem Auge ſchöne Formen darzubieten, auch der beſondere, und der Mahlerei gewiß wichtigere, durch den Ausdruck des Antheils, den der Menſch an den neben ihm handelnden Menſchen nimmt, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden, aufgeopfert werden ſollte.

Die Muſen hätten, — ein Bild der Harmonie zwiſchen Künſten und Wiſſenſchaften — mit Roſenkränzen umwunden, ſich im frohen Reihetanze drehen, oder mit Entzücken auf die Geſänge des Apollo horchen, oder einen ihrer Lieblinge, allenfalls den Cardinal Albani ſelbſt zu ihren Geheimniſſen einweihen, ihm den Becher angefüllt mit dem Waſſer der heiligen Quelle reichen können. Dann hätten die neben einander geſtellten Figuren uns auf den Begriff des verſchwiſterten Bandes zurückgeführt. So aber ſtehen ſie, außer den beiden, die mit einander tanzen, wie einzelne Statuen, als Clio, als Melpomene, als Thalia, jede für ſich, jede nur mit der Arbeit beſchäfftigt, die ihnen der Dichter anweiſet, wenn er ſie einzeln braucht.

Aber ſelbſt in dieſer Rückſicht iſt nicht immer der allgemeine feſtgeſetzte Charakter beibehalten. Die

ſüßli-

Digitized by Google

ſüßliche Mine paßt ſich nicht für die tragiſche Muſe. Ueberhaupt kann man den mehreſten Köpfen unſers Künſtlers den Vorwurf machen, daß ſie ſelten das Gefühl großer hoher Seelen geben. Die mehreſten haben eine Lieblichkeit, die an das Unbedeutende, Fade gränzt, und der Kopf des Apollo in dieſem Bilde entgeht dieſem Vorwurf gleichfalls nicht.

Sollte nicht dieſes übertriebene Beſtreben nach gefälligem Reiz, welches ich auf die lange Ausübung der Miniaturmahlerei, bei unſerm Künſtler ſetze, dem Ausdruck der Köpfe, die wir hier vor uns ſehen, eine gewiſſe mißfallende Eintönigkeit geben? Zwei darunter ſind nach lebenden Perſonen gebildet: Die Muſe, die ſich auf den Ellnbogen ſtützt, ſtellt die Marquiſe Lepri vor; zu der Mnemoſyne hat ſeine Frau geſeſſen. Beide ſind Portraits in dem hiſtoriirten Bilde geblieben.

Die Stellungen jeder einzelnen Figur ſind ſehr abwechſelnd und ſehr ſchön gewählt, aber ſie ſtehen zu einzeln, ſie gruppiren mit den übrigen nicht zuſammen. Man ſagt: Mengs habe wenig Werth auf den Theil der mahleriſchen Erfindung gelegt, der mehrere Figuren in abwechſelnden Lagen zu einem Ganzen verbindet, das dem Auge eine wohlgefällige Form darbietet. Er habe nur in Rückſicht auf den Vortheil gruppirt, den die Beleuchtung daraus zieht. Inzwiſchen, es iſt nicht zu leugnen, daß die Gruppirung noch eines von dieſem independenten Reizes in Rückſicht auf die Zeichnung der Formen größerer Maſſen in einem Bilde fähig iſt. Das Auge liebt ſeine Axe an den Umriſſen der Figuren die neben einander

ander ſtehen, ununterbrochen fortzudrehen, und von der einen zu der andern durch eine ſchickliche Verbindung geleitet zu werden. Es haßt alle Sprünge, die ſeine Aufmerkſamkeit zerſtreuen. Die Regel der Pyramidalgruppirung und des Contrapoſto, oder die gegen einander geſtellten Gliedmaßen verſchiedener Figuren unter eine Anſicht zu bringen, iſt zwar oft übertrieben worden, hat aber, wenn ſie mit gehöriger Mäßigung gebraucht wird, ohnſtreitigen Anſpruch auf unſer Vergnügen. Mengs, der den Mißbrauch ſeiner Vorgänger in dieſem Stücke einſah, hatte dennoch Unrecht, den Grundſatz ſelbſt zu verwerfen.

Allerwärts, wo ich das Werk unſers Mengs im Einzelnen betrachte, zieht es meine ganze Bewunderung auf ſich. Vielleicht iſt nie in neuern Zeiten ein männlicher Körper ſchöner gemahlet worden, als der des Apollo. Alle übrige Figuren ſind ſchön geſtellt, ſehr fein und richtig gezeichnet, [20]) gut geründet, und colorirt mit einer Stärke, die nur einem Mengs in Gemählden al Freſco möglich war. An einigen Orten dürfte dieſe zu ſchön ſeyn. Z. B. in dem blauen Gewande der Mnemoſyne, und überhaupt in allen Figuren auf dem zweiten Plane, die nach den Regeln der Luftperſpektive zu ſtark vortreten.

Die Figuren dieſes Parnaſſes ſind gemahlt, als wenn ſie in horizontaler Richtung geſehen werden ſollten:

20) Bis auf die verkürzten Beine der tanzenden Figuren, die dem Künſtler nicht ganz geglückt zu ſeyn ſcheinen.

ſollten: Hingegen die Gemählde zu den beiden Seiten dieſes Plafonds ſtellen ſchwebende Figuren in der Verkürzung vor, und contraſtiren, wie man leicht denkt, durch dieſen angenommenen Augenpunkt mit den Figuren in dem Mittelgemählde.

Wenn man die Beſtimmung eines Plafonds erwägt, ſo kann man nicht leugnen, daß dieſe Figuren an ihrer Stelle mehr Würkung thun als die vorigen: Mögen doch dieſe immerhin für ſich betrachtet ſchöner ſeyn. Un bon propos ſagt Montaigne n'eſt pas toujours à propos. Ich ſchließe mich daher an diejenigen an, die dieſen Seitengemählden, unter denen die Renommee beſonders hochgeſchätzt wird, viel Lokalverdienſt beilegen: unbekümmert über nachſtehenden Ausſpruch unſers Winkelmanns: „Durch pedantiſche Künſtler ohne Empfindung, da dieſe theils durch das Schöne nicht gerühret werden, theils daſſelbe zu bilden unfähig geweſen, ſind die gehäuften und übertriebenen Verkürzungen in den Gemählden an Decken und Gewölbern eingeführet, und dieſen Plätzen dergeſtalt eigen geworden, daß man aus einem daſelbſt ausgeführten Gemählde, wenn nicht alle Figuren wie von unten auf erblicket erſcheinen, auf die Ungeſchicklichkeit des Künſtlers ſchließet. Nach dieſem verderbten Geſchmacke werden insgemein die zwei Ovalſtücke an der Decke der Gallerie in der Villa Albani dem mittleren Hauptgemählde von eben dem großen Künſtler vorgezogen, wie dieſer in der Arbeit ſelbſt voraus ſah, und auch in Verkürzungen und im Wurfe der Gewänder nach Art des neuen und des Kirchenſtils dem gröberen Sinne Nahrung und Weide hat geben wollen.

wollen. Eben ſo wird der Liebhaber der Künſte urtheilen, wenn derſelbe Bedenken hat für einen Sonderling gehalten zu ſeyn ꝛc.“ [21])

Ob mein Urtheil durch eine ähnliche Furcht beſtimmt ſey, mögen die Gründe zeigen, womit ich im erſten Theile meine Beurtheilung der Plafonds in den Logen des Vaticans unterſtützt habe. Auf dieſe beziehe ich mich, und bemerke nun noch hier, einige kleinere Gemählde, die rund umher nach Zeichnungen von Mengs nach Art der Basreliefs grau in grau ausgeführt ſind.

Die eben beurtheilten Mahlereien ſcheinen das Urtheil zu beſtätigen, welches ich im erſten Theile bei der Beſchreibung der Camera de Papiri im Vatican über unſern in mehrerer Rückſicht merkwürdigen Landsmann gefället habe.

Beſtätigtes Urtheil über das Verdienſt des Mengs als Mahler.

Mengs hat einzelne, vorzüglich jugendliche Figuren in einer Vollkommenheit gemahlt, die ich keinem andern Künſtler kenne. Ich würde, wenn ich zu wählen hätte, kein Bedenken tragen, Figuren, an denen liebliche Heiterkeit den Hauptzug im Charakter ausmacht, mir lieber von ihm, als von einem Raphael, Correggio oder Tizian mahlen zu laſſen. Er zeichnete, ründete, und colorirte ſo gut, als einer von ihnen. Hat ſein Ausdruck nicht das Bedeutungsvolle des Raphael, ſo hat er mehr Reiz, und weniger Affektation als die lächelnden Figuren des Correggio.

Ueber-

21) Winkelm. G. d. K. S. 381 und 382. W. E.

Ueberhaupt glaube ich, daß die Bildhauerkunſt dadurch verlohren hat, daß er ihr ſeine Bemühungen nicht widmete. Denn der Ausdruck einer Seele in einem Zuſtande der Ruhe iſt ihm oft geglückt, da ich ihm hingegen die ächte Darſtellung der Seele in Thätigkeit des Affekts ſelten kenne.

Er hatte ſich ein Ideal von der Mahlerei der Alten entworfen, auf welches er nur durch ihre Sculptur geleitet werden konnte. Vermöge deſſelben ward ihm Schönheit, der Bildung des Körpers höchſte Beſtimmung der Mahlerei. Wir Neueren aber ſuchen dieſe in dem Intereſſe eines wohlgefälligen Ausdrucks einer ſichtbaren neben einander beſtehenden Handlung. Sollten wir uns auch irren, ſo fürchte ich doch, daß dieſer Irrthum mit unſerer Denkungsart, mit unſerer Weiſe das Schöne zu empfinden zu ſehr zuſammenhänge, als daß wir jemals für die entgegengeſetzte Wahrheit Sinn erhalten ſollten.

Es iſt nicht gleichgültig, zu erörtern, wer von uns beiden Recht hat, ob Mengs, ob wir, die wir einem Raphael und andern älteren Meiſtern die Bildung unſers Geſchmacks in der Mahlerei verdanken. Mengs iſt das Haupt einer Schule geworden, deren Zöglinge in alle Theile der Welt ausgegangen ſind. Seitdem hört man von der einen Seite von Idealen, von der nothwendigen Nachahmung der Antike predigen, von der andern über Mangel an Ausdruck und Leben klagen.

Man höre wie die erſten declamiren:

Schönheit iſt der Zweck aller bildenden Künſte: und den Begriff dieſer Schönheit findet man nur in den

den Formen der alten Statuen: Wenn man ſie durch den Pinſel auf das Tuch überträgt, ſo wird die Würkung ihrer Schönheit durch den Zauber der Farben und der Beleuchtung noch erhöhet werden: Keine Süjets, deren Ausdruck das Ideal der ſchönen Geſtalt ſchwächen muß: Keine heftige Affekten: Kein Contraſt, keine Gruppen deren ſchöne Form im Ganzen die Schönheit einzelner Theile verſteckt: Wenige Figuren mit einem edeln Ausdruck ohne ſtarke Bewegung der Gliedmaßen neben einander geſtellt; ſo verfuhren Parrhaſius und Apelles, ſo ſehen wir die Basreliefs der Alten.

Und nun die Grundſätze der andern Parthei:

Schönheit iſt überhaupt ſichtbare Vollkommenheit, nicht blos Vollkommenheit der Umriſſe in ihrer Uebereinſtimmung gegen einander: Mahlerei iſt nicht Sculptur: Wir wiſſen nichts von der Mahlerei der Alten: wenn wir von ihrer Sculptur für unſere neue Mahlerei erborgen, ſo laufen wir Gefahr, ſtatt Gemählde colorirten Stein zu liefern.

Ich bin auf der Seite dieſer letzten: ich will meinen Geſchmack zu rechtfertigen, und beiher die Gründe der gegenſeitigen zu widerlegen ſuchen.

Ueber den höchſten Zweck der Mahlerei: ob die Alten uns darinn zum Muſter dienen können.

Die bildenden Künſte gewähren uns ein doppeltes Vergnügen. Einmal dasjenige, welches aus dem Anſchauen ſchöner Geſtalten entſpringt: Dann dasjenige, welches bei der Gewahrnehmung einer intereſſanten Handlung zum Grunde liegt. Ganz etwas anders iſt es von einer ſchönen Bildung angezogen zu werden: ganz etwas anders bei dem Anblick

eines Körpers, deſſen Bewegungen eine thätige Seele anzeigen, eine angenehme Unterhaltung zu finden.

Der Eindruck einer ſchönen Geſtalt läßt ſich ohne würkliche aktuelle Thätigkeit der Seele mithin ohne merkliche Bewegung des Körpers gedenken. In den mehreſten Statuen der Alten finden wir nur die Fähigkeit zu handeln, den Charakter des wirkenden Weſens in der Geſtalt in ruhiger Faſſung angedeutet, und es ſcheint ſelbſt, daß eine zu lebhafte Anſtrengung des Körpers als eine Folge eines ſehr intereſſirten Zuſtandes der Seele den Formen der Schönheit nachtheilig ſey.

Hingegen das Intereſſe, welches wir an Darſtellung der Handlung nehmen, iſt von dem Ausdruck einer würklich thätigen Seele, mithin eines Körpers in Bewegung unzertrennlich. Denn die bildenden Künſte haben kein anderes Mittel, die Aktivität der Seele deutlich zu machen, als die Aktivität des Körpers.

So gut ich mir nun das Ideal, oder, wenn ich ſo ſagen darf, das Summum von einer Darſtellung eines ſchönen Körpers ohne das Ideal oder das Summum einer intereſſanten Handlung denken kann, ſo gut kann ich mir das Ideal einer intereſſanten Handlung ohne das Ideal einer ſchönen Geſtalt denken.

Der heilige Andreas Corſini vom Guido, der mit dem Ausdruck gänzlicher Hingebung ſeine Seele zu Gott erhebt, iſt unſtreitig dem Ideal einer intereſſanten Handlung näher, als der an Geſtalt unendlich vollkommenere Antinous im Belvedere.

Aber

Digitized by Google

Aber wird man ſagen: Der Künſtler vereinige beide Vorzüge in ihrer höchſten ſichtbaren Vollkommenheit: er mahle den heil. Andreas Corſini ſo ſchön als den Antinous: Der Bildhauer gebe dem Antinous einen eben ſo intereſſanten Ausdruck als der Mahler dem heil. Andreas Corſini gegeben hat. — Kann er dies, ſo liegt ſeine Verbindlichkeit dazu auſſer Zweifel. In dieſer Vereinigung liegt Schönheit, nicht in vollkommener Geſtalt allein, nicht in vollkommenem Ausdruck allein.

Wenn er es aber nun nicht kann: wenn ſeine Kräfte, wenn die Gränzen ſeiner Kunſt es nicht zulaſſen? Wenn er nicht im gleichen Grade intereſſant und ſchön ſeyn kann, wo ſoll das Summum, wo das Minimum jeder Kunſt liegen, ſoll er immer mehr intereſſant, oder immer mehr ſchön ſeyn? Wollen wir lieber die Figur auf dem Gemählde mit Aufopferung des Bedeutungsvollen unter idealſchönen Formen, oder die Statue mit minder übereinſtimmenden Umriſſen bedeutungsvoller ſehen? Dies iſt die Frage, deren Beantwortung mir die Regel giebt: Daß jede Kunſt ihre eigenthümlichen Vorzüge und ihre eigenthümlichen Mängel hat; daß ſie daher bei ihrer Annäherung zur ſichtbaren Vollkommenheit ſich denjenigen Theil derſelben vorzüglich vor Augen ſetzen müſſe, den ſie am ſicherſten zu erreichen hoffen darf. Dieſer iſt ihr Hauptzweck, der andere Nebenzweck: und da wir ein Werk von ſterblichen Händen in der höchſten ſichtbaren Vollkommenheit zu ſehen nicht hoffen dürfen, ſo nennen wir dasjenige ſchön, was ſich dem Hauptzweck am meiſten nähert, ohne ſich von dem Nebenzweck am weiteſten zu entfernen.

Mehr als ein Grund ſcheint der Bildhauerei den Zweck anzuweiſen, durch ſchöne Geſtalten mehr als durch Darſtellung intereſſanter Handlungen Eindruck auf den Zuſchauer zu machen. Denn wenn jede Kunſt, denjenigen Eindruck am liebſten hervorbringen ſoll, den ſie am vollſtändigſten hervorbringen kann; ſo finden wir, daß die Sculptur den vollſtändigſten Genuß, die höchſte Illuſion von demjenigen gewährt, was wir mit der Hand greifen, fühlen, mit dem Auge lange und von allen Seiten in mehreren Profilen betrachten, mithin ſo gut als greifen können. Dies ſind die feſten Formen des Körpers. An ihnen lieben wir das Uebereinſtimmende, das Wohlgeordnete, das Schöne zu überſehen, im Detail zu unterſuchen, dann wieder im Ganzen gegen einander zu halten. Wenn wir Reiz von dieſen Formen fordern, wenn wir ſie in Bewegung ſehen wollen, ſo iſt es doch hauptſächlich in Rückſicht auf die vortheilhaftere Art, wie die feſten Formen, die Umriſſe des Körpers, das was wir greifen können, ſich dadurch darſtellen; und in allen Fällen, wo wir einen beträchtlichen Theil des Anziehenden der Geſtalt aufopfern müſſen, verlangen wir die Bewegung nicht.

Dieſen Grundſätzen getreu haben die alten Bildhauer ihre Figuren gemeiniglich mit ruhiger Faſſung der Seele dargeſtellt. Die wenigen, die wir in einem merklichen Grade von Thätigkeit gebildet finden, ſind es doch vorzüglich in Rückſicht auf den Vortheil, den die Stellung ihres Körpers daraus zieht.

Iſt es nun ausgemacht, daß Bildhauerei den höchſten Genuß der ſchönen Geſtalt giebt, ſo laſſen

Digitized by Google

ſie uns unterſuchen, ob ſie in einem gleich hohen Grade der Darſtellung intereſſanter Handlungen fähig ſey.

Zu dem Begriff und noch mehr zur Mitempfindung einer Handlung gehört zweierlei: eine deutliche Vorſtellung des Zuſtandes, in welchem ſich die Seele bei der Bewegung des Körpers befindet, das Wie? Dann der Veranlaſſung dieſes Zuſtandes, des Grundes der Bewegung: das Warum? In den mehreſten Fällen läßt ſich die Befriedigung dieſes letzten Anſpruchs in den bildenden Künſten nicht denken, ohne daß ich die Lage zeige, worin ſich die handelnde Perſon zu den Gegenſtänden befindet, die ſie umgeben. Eine Figur mit aufwärts gekehrtem Blick und ausgeſtreckten Händen giebt noch keine Vorſtellung der Freude über den Anblick der Sonne; und ſelbſt bei Affekten, deren tägliche Erſcheinung uns unbekümmert über deren gegenwärtigen Entſtehungsgrund macht, iſt die Darſtellung der beſtimmten Veranlaſſung derſelben kein für unſer Vergnügen gleichgültiger Zuſatz. Heliodor der vor der Erſcheinung des Engels erſchrickt, und ein erſchrockener Mann überhaupt, werden in Anſehung des Eindrucks, den ſie auf den Zuſchauer machen, in keine Vergleichung kommen können.

Beide Erforderniſſe zu einer deutlichen und vollſtändigen Erkenntniß einer ſichtbaren und coexiſtirenden Situation oder Handlung ſcheint mir die Bildhauerei in dem nämlichen Grade von Vollkommenheit, womit ſie Schönheit der Formen giebt, nicht liefern zu können. Einmal iſt ſie nicht im Stande,

den Antheil, den die handelnde Perſon an einem Gegenſtande außer ihr nimmt, ſo deutlich und unverkennbar zu geben, als ihre Schweſter die Mahlerei. Das Anheften des Blicks, das feinere Muskelnſpiel ſowohl des Geſichts als der Hände, die Veränderung der Farbe hat der Meißel weniger in ſeiner Gewalt als der Pinſel. Alle diejenigen Affekte alſo, die eine Veränderung auf den Körper in der Abſicht hervorbringen, damit eine äußerliche Würkung auf andere daraus entſtehe; die ſich mit andern verbinden müſſen; welche ſtreben, das Uebel abzuwenden, oder das Gute zu erlangen; Zorn, Furcht, Verlangen, liegen beſonders außer den Gränzen der Sculptur. Nicht zu gedenken, daß ein ſehr heftiger Affekt, den doch manche Situation nothwendig macht, den Formen der Schönheit zu nachtheilig iſt, als daß ſie ſich daran wagen dürfte. Es giebt auch Affekte, die in ihren Aeußerungen von ſehr kurzer Dauer ſind, z. B. Zorn, wüthendes Leiden. Will die Sculptur die vorübergehende Aeußerung einer auf dieſe Art erſchütterten Seele anheften, ſo entſteht daraus ein Widerſpruch mit der harten feſten Materie, der wenigſtens mich immer unbefriedigt gelaſſen hat.

Die Sculptur liefert alles, was in der Natur feſt, und einer Dauerhaftigkeit fähig iſt, die uns zum Betaſten einladet, ſo vollkommen illuſoriſch, daß ſie uns in allen übrigen Darſtellungen, die ſie unternimmt, eine ähnliche Treue zu erwarten berechtiget. Eine Statue ſtößt uns auf: Sie bleibt, wenn wir gleich das Auge, den Sinn, durch den wir am mehreſten gewohnt ſind, uns täuſchen zu laſſen, zudrückten.

Nie

Nie aber werden dieſe Mängel auffallender als wenn ſich die Sculptur an Vorſtellungen von Situationen wagt, zu deren deutlicher Erkenntniß die Zuſammenſetzung der handelnden Perſon mit vielen andern, mit Nebenwerken, und nun gar mit Gegenſtänden erfordert wird, die ſich nicht greifen laſſen; z. E. mit Gebäuden, mit Gegenden u. ſ. w. Das Unnatürliche fällt auf; außerdem habe ich ſchon im erſten Theile bei Gelegenheit des Farneſiſchen Stiers bemerkt, welche Schwierigkeiten ſich weitläuftigen Compoſitionen in der Bildhauerkunſt entgegen ſetzen. Ich bemerke nur noch hier am Ende: daß eine ganze Compoſition von Geſtalten, die den vollkommenſten Eindruck der Schönheit der Formen intendiren, einförmig werden müßte, und ohne Nachtheil der Deutlichkeit des Ausdrucks verſchiedener Affekte ſich nicht denken laſſe.

Ganz anders verhält es ſich mit der Mahlerei. Dieſe hat zwar auch Schönheit zum höchſten Zweck, aber in einem viel weitläuftigeren Verſtande als blos Schönheit der Umriſſe, Vergnügen an dem Uebereinſtimmenden, an dem Wohlgeordneten. Ihr iſt Schönheit ſichtbare Vollkommenheit, die ſie in einem wohlgefälligen Ausdrucke einer coexiſtirenden Handlung ſuchet. Ich ſetze die Einſchränkung wohlgefällig hinzu, weil ſie den Ausdruck, der widrige Formen hervorbringt, ſcheuet, und die Schönheit derſelben zur Verſtärkung des Intereſſe braucht. Aber da ſie auf das Anziehende einer ſchönen Geſtalt in Ruhe nicht den nämlichen Anſpruch hat als ihre Schweſter die Sculptur, ſo arbeitet ſie auch weniger darauf los: und von jeher hat man diejenigen Mahler

ler am höchſten geſchätzt, die die Darſtellung des Eindrucks einer thätigen Seele auf den Körper zum Gegenſtande ihrer Bemühungen gemacht haben.

Mich dünkt mit Recht! Eine ſchöne Figur in Ruhe in der Mahlerei, und in der Bildhauerkunſt, welch ein Unterſchied! Dieſe letzte giebt einen ſo vollſtändigen Genuß, wir treten um ſie herum, wir beſchauen, wir betaſten ſie von allen Seiten; die Illuſion, welche ſo hoch getrieben iſt, als die bildenden Künſte es zulaſſen, ſcheint uns ſo ſehr an ihrer Stelle, ſo richtig angewandt, um die Anſprüche auszufüllen, welche wir an Uebereinſtimmung ſichtbarer Theile zum ſichtbaren Ganzen machen! Aber der gemahlten Figur in Ruhe ſcheint, ſo ſchön ſie iſt, noch immer etwas abzugehen. Iſt es die wirkliche Ründung, iſt es der Anſpruch den uns die Farbe, der Blick, die deutlichſten Zeichen des Lebens auf merkbarere Andeutung eines würkſamen Weſens geben? Genung! die Erfahrung lehrt es, wo es auf Schönheit der Geſtalt ankommt, da vereinigen wir uns mit einem Werke in runder Bildnerei viel inniger als mit einem andern auf der Fläche.

Den Abgang dieſes Genuſſes erſetzt die Mahlerei durch Darſtellung der Geſtalt in Handlung. Dieſe liefert ſie in einer mehr befriedigenden Maaße als alle übrige bildende Künſte. Bei einzelnen Figuren, die getrennt von äußeren Verhältniſſen ſtehen, fließen freilich Mahlerei und Bildhauerkunſt zuſammen, aber auch hier hat die erſte den Vorzug einer größeren Treue in Darſtellung des Affekts. Wer ſich davon überzeugen will, darf nur den Kopf einer Niobe und

einen

Digitized by Google

einen Magdalenenkopf vom Guido vergleichen. Der zum Himmel gekehrte Blick, die rollende Thräne, die Farbe, das fliegende Haar, die Hände, denen man es anſieht, daß ſie den ſchönſten Buſen ſchlagen, nicht blos betaſten: Alles dies drückt die Bildhauerei nicht mit gleichem Glücke aus. Große Compoſitionen aber, die mit dem Affekt der handelnden Perſon zugleich die Veranlaſſung der Handlung in ihrer Lage gegen andere zeigen, giebt die Mahlerei allein.

Die Mahlerei iſt privilegirt, uns zu täuſchen. Wir erblicken ein Gemählde wie ein Phantom, wie eine Erſcheinung an der Wand, die verſchwindet, ſo bald wir darnach greifen. Alles, was daher in der Natur dem Scheine ähnlich iſt, entweder der Geſchwindigkeit wegen, mit der es übergeht, oder weil wir nie durch das Gefühl uns von deſſen Würklichkeit haben überzeugen können, ſtimmt mit dem Umfang ihrer Hervorbringungskraft überein. Dahin gehört der flüchtige Eindruck der Seele auf den Körper, dahin ein großer Umfang von Gegenſtänden, die ſich mit den Händen nicht auf einmal umfaſſen laſſen.

Sollte ſie daher auch bei Darſtellung dieſes blos Sichtbaren den Grad der Illuſion nicht erreichen, auf den die Sculptur in Hervorbringung zu betaſtender Körper Anſpruch machen kann; wir verzeihen ihr. Sie liefert uns tauſend Begebenheiten, die wir lieber mangelhaft als gar nicht ſehen wollen, und zu deren verſinnlichter Anheftung die runde Bildhauerei ganz außer Stande iſt; die flache aber mit größerem Bedürfniß unſerer Nachſicht.

Digitized by Google

laſſen Sie mich meine bisherigen Bemerkungen noch einmal unter einem Geſichtspunkt zuſammenfaſſen.

Die Sculptur liefert den Genuß ſchöner Geſtalten vollſtändiger als jede andere bildende Kunſt: hingegen zur vollſtändigen Darſtellung einer Handlung, zum Ausdruck einer wirklich thätigen Seele, in der Lage, die dieſe Thätigkeit rechtfertigt, iſt ſie weniger geſchickt. Dieſer letzte Vorzug gebührt der Mahlerei in einem Grade, den keine andere Kunſt erreicht; dagegen gewährt ſie den Eindruck einer ſchönen Bildung mangelhafter als die Bildhauerkunſt.

Nun ſoll jede Kunſt dasjenige am liebſten hervorbringen wollen, was ſie am vollſtändigſten hervorbringen kann: mithin muß die Bildhauerkunſt in allen Fällen, wo ſich Schönheit der Bildung und Ausdruck einer thätigen Seele in gleicher Vollkommenheit nicht erreichen laſſen, lieber die Seele in Ruhe laſſen, auf den Antheil, den wir an ihrem intereſſirten Zuſtande nehmen, in der größten Vollkommenheit Verzicht leiſten, um das Anziehende einer ſchönen Geſtalt zu bewahren, und umgekehrt die Mahlerei lieber weniger vollkommen an Geſtalt und deſto wahrer im Ausdruck derjenigen Faſſung der Seele ſeyn, welche die Handlung erfordert.

Aber ſollten ſich nicht beide in einem gleich hohen Grade vereinigen laſſen? Da die Alten auf dieſer Stufe der Vollkommenheit geſtanden haben, warum ſollten nicht wir Neueren? —

Wir wiſſen nichts gewiſſes von den hiſtoriſchen Compoſitionen der alten Mahler. Es hat ſich kein vor-

Digitized by Google

vorzügliches Werk dieſer Art auf uns erhalten. Was wir von ihnen es ſey an Beiſpielen oder an Grundſätzen, für die Mahlerei erborgen könnten, würde blos von der Sculptur zu borgen ſeyn: und von dieſer läßt ſich ſo gut wie gar nichts borgen. Es ſcheint vielmehr, daß die Regel der Abwechſelung in der Einheit; des Contraſts; der nothwendigen Vernachläßigung der Nebenfiguren; der Streit zwiſchen dem Ausdruck eines lebhaften Affekts, und der Uebereinſtimmung der Umriſſe unter einander, es zu aller Zeit unmöglich gemacht habe, die Darſtellung einer Begebenheit, die mehrere Akteurs erfordert, mit lauter Idealen ſchöner Geſtalten zu vollführen.

Doch es ſey! Die Griechen haben es gekonnt. Können es darum die Neueren? Die Griechen waren von der ſchönſten Natur umringt, alle ihre Erfahrungen über die Aeuſſerung der Seele auf den Körper machten ſie an den ſchönſten lebenden Geſchöpfen. Wo ſoll der neuere Künſtler die ſeinigen machen? Nicht in der Natur? Am Stein, der in einer ganz andern Abſicht bearbeitet, ruhig vor ihm ſteht, von alle dem, was ihn umgiebt ſo abſticht, daß er hundertmal mehr Schöpfer als ſein Vorgänger der Grieche ſeyn müßte, um ihn ohne Nachtheil für Wahrheit in eine thätige Lage zu übertragen?

Ich habe ſchon bei einer andern Gelegenheit geäußert, daß ich die Urſache, warum Raphael die ſchönſten Ueberbleibſel der Alten in ſeinen Gemählden nicht nutzte, hauptſächlich darinn ſuche, daß er den Punkt, wo die idealiſche Geſtalt, die er in Ruhe ſah, mit dem Ausdruck einer thätigen Seele, die er, um

treu

treu zu ſeyn, ſehen wollte, zuſammentrifft, zu finden verzweifelte.

Wie viel leichter kann auch dem Griechen die Vereinigung des Ideals eines intereſſanten Ausdrucks und des Ideals der Geſtalt geworden ſeyn? Dies Volk, ſo fähig der feinſten Empfindungen, durch höheren Scharfſinn, und reizbarere Nerven, ſchloß vielleicht aus Bewegungen des Körpers, deren Bedeutung uns entgehen würden, auf Affekte, zu deren Darſtellung wir eine ſtarke Anſtrengung der Gliedmaaßen verlangen.

Es läßt ſich aber auch ein von dieſem verſchiedener Fall annehmen: Die Mahlerei der Alten war nicht die Mahlerei der Neueren. Dieſe Vorausſetzung iſt gar nicht unwahrſcheinlich: denn in keiner Kunſt ſind die Neueren ſo ſehr original als in dieſer, haben aus Mangel an Vorbildern ihre Beiſpiele, Regeln der Würkung und der dahin abzweckenden Mittel, ſo ganz ſich ſelbſt zu verdanken. Sind die wenigen Gemählde der Alten, die wir ſpäter aufgefunden haben, ihre Basreliefs, Copien nach ihren verlohren gegangenen Meiſterſtücken, wenigſtens in dem nämlichen Stile gedacht; ſo weichen die Grundſätze ihrer dichteriſchen und mahleriſchen Erfindung ganz von den unſrigen ab. Sie haben ihre Süjets weniger reich an intereſſantem Ausdrucke gewählt, weniger darauf geachtet, dem Nachdenken und der Mitempfindung Nahrung zu geben: Sie haben weniger Rückſicht darauf genommen, jeder einzelnen Figur einen unzuzertrennenden Antheil an der Haupthandlung nehmen zu laſſen, ſie als Theil des Ganzen

zu

zu betrachten: Sie haben ſie weder nach den Regeln der Perſpektive, noch der Gruppirung in Rückſicht auf Form und Beleuchtung der Maſſen zuſammengeſtellt: Allerwärts haben ſie den Eindruck der Schönheit im Einzelnen beſorgt: Kurz! die Mahlerei und die Bildhauerkunſt haben ſich bei ihnen in Abſicht auf Erfindung und Anordnung keinesweges unterſchieden.

Geſetzt wir nähmen dies an; enthält dies eine unbedingte Verbindlichkeit zur Nachfolge für die Neueren? Ich glaube nicht. Die Griechen hatten ein ſo feines Empfindniß für die Schönheit der Geſtalt, ihre Einbildungskraft, ihr Herz wurden durch jede Veranlaſſung ſo leicht in Bewegung geſetzt, daß wir nördlichen Völker auf ein ähnliches Vergnügen in eben der Stärke keinen Anſpruch machen dürfen. Wir verlangen viel ſtärkere Räder um unſere Aufmerkſamkeit zu ſpannen. Die Meiſterſtücke der Griechiſchen Bühne würden auf der unſrigen ſchlechtes Glück machen, und ich fürchte, man müßte uns ein anderes Clima, andere Nerven, und vorzüglich unſern Begriffen von den Vorzügen der Mahlerei eine ganz andere Richtung geben, damit auch die Gemählde der Alten uns gefallen könnten.

Sollten wir aber den Abfall des Genuſſes, den wir auf dieſem Wege leiden, nicht auf einem andern wieder einbringen können? So ſcheint es! Raphael und Correggio ſcheinen durch die Bedürfniſſe der Nation, für die ſie arbeiteten, geleitet, von ſelbſt auf dieſen Weg gekommen zu ſeyn. Seitdem dieſe groſſen Meiſter unſer Vergnügen durch ihre Meiſterſtücke

beſorgt,

beſorgt, und wirklich bei Ermangelung von Vorbildern durch deren Zuſammenhaltung wir die Aechtheit der neuen Verfahrungsart hätten prüfen können, unſern Geſchmack erzogen haben, muß die Erfindung eines Gemähldes nach ganz andern Grundſätzen geprüfet werden, als ein Werk der runden und flachen Bildnerei.

Uns iſt ein Gemählde, ich rede von weitläuftigern Compoſitionen, ein Ganzes, das Herz, Kopf und Einbildungskraft, durch wahren und wohlgefälligen Ausdruck einer Handlung unter Mitwürkung der Färbung und Beleuchtung zu intereſſiren im Stande iſt. Wir wollen, daß die handelnden Perſonen einen vollſtändigen Begriff der Situation geben, in der ſie ſich befinden, daß die Gründe, warum dieſe Figur ſo und nicht anders ſich gebährdet, aus der Gebährde der neben ihr ſtehenden erklärbar ſey. Wir leiden keinen Fehler, der die Illuſion zerſtören kann, keine Vernachläßigung der Nebenwerke, ſo bald die Hauptabſicht, den Ausdruck wahr zu machen, darunter leidet.

Wir vermeiden zwar ſorgfältig das Widrige, wir ſuchen die Schönheit der Geſtalt, aber ſie iſt allenthalben dem Ausdruck des Ganzen untergeordnet.

Was den Ausdruck der Handlung auf eine wohlgefällige Art unterſtützen kann, iſt ſchön. Müſſen wir um die Hauptfigur herauszuheben, eine minder ſchönere bei ihr hinſtellen; wir machen uns daraus kein Bedenken: Müſſen wir die Menſchen an einem Orte zuſammendrängen, müſſen wir den Grad des

Antheils

Digitized by Google

Antheils beſtimmen, den verſchiedene Menſchen an einer Handlung zu nehmen im Stande ſind; wir entziehen dem Auge oft die Theile des Körpers, die an Geſtalt die ſchönſten ſind, und zeigen ihm andere, die den Ausdruck des Ganzen beſſer unterſtützen. Ja! zuweilen opfern wir den einzelnen Theil des Körpers der Form der Maſſe mehrerer zuſammengruppirten auf. Das Auge will Ruhe haben, wir halten eine ſchöne Figur im Schatten.

Alles dies beweiſt, wie viel wir über die Nothwendigkeit einer ſchönen Bildung einzelner Figuren zu Gemählden, die eine Handlung darſtellen, anders denken als die Bildhauer und vielleicht auch die Mahler der Alten. Wir konnten nicht ſo ſchön ſeyn, wie ſie, möchte ich mit dem Apelles ſagen, wir haben geſucht reicher zu werden, und wenn wir den Eindruck des Ganzen durch Schönheit zu unterſtützen ſuchen, ſo beſorgen wir dieſe doch nur in ſo fern wir zugleich bedeutungsvoll bleiben können; die Alten waren ſo bedeutungsvoll als ſie ſich ſchön erhalten konnten. Unſere Mahlerei verhält ſich zu ihrer Sculptur, als Künſte, die das Coexiſtirende darſtellen, wie ſich in Künſten, die das Succeſſive ſchildern, die Pantomime zum Tanz verhält. Ja! wenn ich nur witzig ſeyn wollte, ſo möchte ich ſagen, daß die Mahlerei den Begriff des Coexiſtirenden, die Bildhauerei des einzeln Exiſtirenden unter den bildenden Künſten am vollſtändigſten lieferen.

Sind dieſe Vorausſetzungen wahr, wie ſie denn die Erfahrung beſtätigt, ſo folgt daraus, daß die Spur zur Vollkommenheit in der Mahlerei nicht von

der

Digitized by Google

der Schönheit zur Wahrheit des Ausdrucks, ſondern umgekehrt ausgehe: daß daher die Befolgung eines Weges, den die Bildhauerei in Rückſicht auf einen ganz andern Zweck einſchlägt, mit unendlichen Gefahren der Verirrung verknüpft ſey.

Welches iſt die erſte Regel, die man dem Schauſpieler giebt, der durch ſeine Aktion ein deutliches Bild von dem Zuſtande ſeiner Seele in einer gewiſſen Situation geben ſoll? Er ſoll über die Sorge für die Schönheit ſeiner Gebährden, nie die Wahrheit des Ausdrucks aus den Augen ſetzen. Und eine andere Regel, die von dieſer abhängt: Er ſoll nie dem Tänzer, und wäre ſeine Stellung noch ſo wohlgefällig, dieſe ſclaviſch abborgen. Er ſoll auf die Natur um ihn herum, auf ſeine eigene Empfindung zurückgehen, ſie zuerſt zu Rathe ziehen, die Aktion, die ſie ihn lehrt, nach den Grundſätzen der Schönheit, von denen ſeine Seele im Allgemeinen durchdrungen iſt, ummodeln, nicht nach gegebenen Vorbildern der Schönheit im Einzelnen beſtimmen.

Mich dünkt eine gleiche Verbindlichkeit ruhet auf dem Geſchichtsmahler. Wenn er ſeine erſte Rückſicht auf Schönheit der Bildung einzelner Figuren nimmt, wenn er gar in dieſer Abſicht ganze Statuen der Alten in ſeine Gemählde überträgt; ſo wird er den Ausdruck, der der Situation angemeſſen iſt, ganz gewiß verfehlen. Er wird nicht hoffen dürfen, die Schönheit des Originals zu erreichen, und die Empfindung der Wahrheit wird in ihm erkalten.

Die langſame mechaniſche Behandlung löſcht ohnehin das Feuer der Einbildungskraft ſo leicht aus,

und

und ſtumpft die Spitze des Gefühles ab; wie viel größer iſt dieſe Gefahr, wenn wir Geſchöpfen einer fremden Erfindung einen der ſelbſt gedachten Situation angemeſſenen Ausdruck geben ſollen. Geſchöpfen, die wir in einem Zuſtande der Ruhe vorgeſtellt ſehen, welcher für die Würkung, die ſie hervorbringen ſollten, vollkommen paßte, und die wir nun erſt in einen leidenſchaftlichen verſetzen müſſen!

Aber wie ſoll es denn der Künſtler machen? Soll er dem bärtigen Bettler die Rolle eines Apoſtels geben, der Buhlerin die Rolle einer Diana? Ich billige ſo wenig das Modell aufgerafft von der Straße, als das Meiſterſtück hergeholt aus den Sälen des Vaticans: obgleich in Rückſicht auf Wahrheit, die Bequemlichkeit das lebende Modell in die paſſende Stellung zu ſetzen, dieſem einen unſtreitigen Vorzug vor dem unbeweglichen Steine anweiſet.

Aber o! junger Mahler! wenn du Genie haſt zur Darſtellung handelnder Menſchen unterſtützt von einer wohlgeleiteten Ausbildung, du wirſt nicht fragen, woher du deine Geſtalten nehmen ſollſt! Du haſt den Keim zu Affekten in dir ſelbſt, du haſt dir ſelbſt und andern ihre Aeußerungen abgeſtohlen! Du wirſt begeiſtert von einem heiligen Feuer, mit der Vorſtellung einer Situation, die einer wohlgefälligen ſichtbaren Darſtellung fähig iſt, zugleich die Geſtalten in deiner Seele aufſteigen ſehen, die ſie verlangt! Sie werden die ergreifende Wahrheit haben, die ein langes Studium der Natur deiner Erinnerung eingeprägt hat; Sie werden den Zuſatz von Schönheit

haben, mit dem zu ſchaffen, durch deine lange Bekanntſchaft mit den Antiken, und durch dein ſtetes Streben, die Natur zum Ideal zu heben, dir zur Fertigkeit, zur andern Natur geworden iſt! Geht ihnen etwas an Wahrheit, an möglicher Schönheit ab, führe ſie auf die Natur, auf die Antike zurück; aber daß ſie nie das Eigenthümliche des Charakters verlieren, den die Situation fordert, den deine Empfindung ihnen mittheilte!

* * *

Fortgeſetzte Beſchreibung der Gallerie.

Im erſten Zimmer zunächſt dem Saale.

† Basrelief über dem Camine Antiope zwiſchen ihren beiden Söhnen Zethus und Amphion. Der Ausdruck des Troſtes, den ſie ihrer Mutter geben, iſt unvergleichlich. [23])

* * *

In dem letzten Zimmer.

Zwei weibliche Büſten von grünem Baſalt, von gutem Charakter.

Eine Büſte aus weißem Marmor.

* * *

Nebengebäude Caſino.

Im erſten Zimmer mit dem Billard.

Mehrere Statuen in Niſchen. Man findet nichts Außerordentliches darunter.

In

23) Winkelm. G. d. K. S. 720.

Digitized by Google

* * *

In einem Nebenzimmer, das mit Arabeſken gezieret iſt, trifft man einen weiblichen Satyr, und in einem kleinen Cabinet dabei ein Basrelief im Etruſciſchen Stile an.

* * *

Linker Hand von dem Billard ſieht man in einem kleinen Hofe über einer kleinen Fontaine den Prieſter, von dem Winkelmann[24] glaubt, daß er ein Etruſciſches Werk ſey. Künſtler und Liebhaber werden ſich wohl nicht dabei aufhalten.

* * *

Auf dem Wege von hieraus zum ſogenannten Caffeehauſe oder zur Grotte.

Eine Gruppe eines Satyrs, der den Apollo auf der Flöte ſpielen lehrt, einen Jupiter, und einen Paris.

* * *

In dem Caffeehauſe oder in der Grotte ſelbſt.

† Eine ſchöne Vaſe von weißem Marmor, mit einem Bacchanal von gutem Stile.

Pollux, der den Lynceus umbringet, Basrelief mit Figuren in Lebensgröße.

Eine Vaſe, die zu dem Baſſin einer Fontaine gedient zu haben ſcheint, mit ſchönen Figuren von Faunen, Bacchantinnen, Hermaphroditen u. ſ. w. Sie ſind von ſchöner Erfindung.

Theſeus, der ſeine Waffen unter einem Felſen findet. Basrelief.

24) G. d. K. S. 158. W. E.

Ein Sarcophag mit der Hochzeit des Peleus. Winkelmann [25]) ſpricht davon mit vielen Lobeserhebungen. Auch ſind Zuſammenſetzung und Stil vorzüglich in Köpfen und Gewändern des Lobes werth; aber die Ausführung iſt hin und wieder vernachläßiget, und die Figuren ſind ein wenig kurz. Mit wenig Mühe würde man ein vortreffliches Werk daraus machen.

Noch bemerke ich der Seltenheit wegen, eine Phädra, die von der Amme getröſtet wird, welche nachher bei dem Hippolytus auf eben dieſem Basrelief zur Unterhändlerin wird.

Unter den Statuen.

Zwei Wiederholungen eines Amors der den Bogen ſpannt. Die Körper, die antik ſind, ſehr ſchön.

Ein Alexander, ein ſitzender Auguſt geharniſcht.

Eine ſitzende Roma mit einem Gewande von ſchwarzem Marmor.

* * *

Unter einer Fontaine.

Eine Nymphe und zu beiden Seiten zwei coloſſaliſche Köpfe von Flußgöttern. Winkelmann [26a]) hält dieſe Köpfe für Tritonen. Floßfedern bilden ihre Augenbraunen. Sie unterſcheiden ſich von einem ähnlichen Kopfe in dem Muſeo Clementino durch einen gemeinern Charakter.

Xyſtus

25) Geſchichte der Kunſt S. 498.

26a) G. d. K. S. 293.

Digitized by Google

* * *

Xyſtus oder Hemicyclium.

Aeſop, eine Terme voller Charakter.

Ein ſchöner Tiber, und ein Trajan. Büſten.

Otto eine ſeltene Büſte. Naſe neu. [26 b])

Eine Pallas wegen großer Sohlen merkwürdig.

Eine Diana.

Caligula als Prieſter, [27]) ſchlecht, aber rar.

Auf den Säulen einige Schauſpieler mit Maſken. Vitellius und Antonin der Fromme. Büſten.

† Aeſculap eine gute Statue. Winkelmann [28 a]) rühmt vorzüglich den Kopf und bemerkt daran die gehobenen Haare, in welchem einzelnen Theile kein beſonderer Unterſchied ſey zwiſchen dem Vater der Götter und deſſen Enkel.

† Titus, Büſte.

Veſpaſian, Büſte.

Hadrian.

Theophraſt, Büſte mit einem antiken Nahmen.

Septimius Severus, Caracalla, Lucius Verus, Büſten.

Ein Hercules Bibax oder trunkener Hercules, Statue. Er ſtüzt ſich ſchwankend auf ſeine Keule. Auf dieſe Vorſtellung iſt man wahrſcheinlich

 durch

26b) Winkelmann G. d. K. S. 818.

27) Winkelmann G. d. K. S. 796.

28a) G. d. K. S. 290.

durch die Bemerkung gekommen, daß Männer von ſtarker Natur nicht immer die enthaltſamſten zu ſeyn pflegen.[28b])

Thetis. † Thetis. In den Trümmern der Villa Antonini Pii gefunden. Der Kopf, ein Arm, beide Hände, und ein Bein ſind neu. Sie iſt bis auf die Schenkel unbekleidet, und lehnt ſich auf ein Ruder, welches auf einem Triton ſtehet. Mit dieſem hat ſich ein Theil der Baſe erhalten, worauf drei Dolche erhoben gearbeitet ſind, und die, wie Winkelmann[29]) behauptet, nicht, wie gemeiniglich angenommen wird, am Vordertheile, ſondern am Hintertheile der alten Schiffe befindlich waren. Nach dieſer Idee iſt die Baſe ergänzt.

Winkelmann geräth bei Beſchreibung dieſer Statue in eine Art von Entzückung, die man ſeinem feurigen Gefühle für das Schöne, und ſeiner dankbaren Anhänglichkeit an dem Cardinal ſeinem Gönner zu Gute halten muß. — „Sie gehöre, ſagt er, „unter die allerſchönſten des Alterthums.“ — „In keiner weiblichen Statue, die mediceiſche Venus kaum ausgenommen, erſcheine die Jugend an der Gränze des reifern Alters ſo ſchön, ſo züchtig rein.“ — „Ihr Haupt gleiche der aufbrechenden Knoſpe einer Frühlingsroſe.“ — „Unter dem Gewande erblicke man die ſchönſten Schenkel, die je in Marmor gebildet worden.“ — „Der dichteriſche Meiſter dieſer Nereide bringe ſie aus den Wellen des Meeres heraus, annoch ungerührt von Liebe“ ꝛc. —

Ganz

28b) Winkelm. Verſuch einer Allegorie S. 45 bemerkt, daß er ſein Waſſer läßt.

29) G. d. K. S. 849.

Ganz ſo viel dürften unbefangene Augen wohl nicht in dieſer Statue finden. Inzwiſchen gehört ſie immer unter die ſchönſten und ſeltenſten dieſer Sammlung. Ihr Charakter läuft mit dem Charakter einer Venus zuſammen.

Galba, ſeltene und ſchöne Büſte. [30])

Ich vermuthe auch, daß hier die weibliche Statue mit einem männlichen Geſichte ſtehet, von der Winkelmann [31]) als von der angeblichen Mutter des Heliogabalus redet, die ich aber überſehen zu haben bekennen muß.

An den Baſen dieſer Statuen ſind Basreliefs angebracht, die für die Kunſt wenig Merkwürdiges haben.

* * *

Hinter dieſem Xyſtus findet ſich ein Vorſaal, in dem man mehrere Aegyptiſche Figuren antrifft.

Eine Aegyptiſche Prieſterin aus weißem Alabaſter mit Hieroglyphen. Der obere Theil iſt modern. Winkelmann [32]) ſpricht weitläuftig davon. Sie gehört aber nicht in meinen Plan.

Eine Iſis aus ſchwarzem Baſalt. Sie ſcheint eine Nachbildung des älteren Stils zu ſeyn. Inzwiſchen verräth das zwiſchen den Brüſten zuſammengeknüpfte Gewand den Künſtler mit griechiſchen Ideen. [33])

30) Winkelmann G. d. K. S. 818.

31) G. d. K. S. 860.

32 G. d. K. 113.

33) Winkelmann G. d. K. S. 79.

Digitized by Google

Eine Menſchenfigur mit einem Löwenkopfe. Winkelmann ſagt: [34 a]) der Kopf habe etwas von einem Löwen, einer Katze und einem Hunde zugleich, und nennt ſie Anubis. Vermiſchung des Griechiſchen und Aegyptiſchen Stils aus rothem Mamor oder wie andere wollen, aus Lava. Den Brüſten nach ſollte man dieſe Statue für eine Bubaſtis halten.

Eine große Aegyptiſche Figur von Roſſo antico. Scheint aus der Zeit des Hadrians zu ſeyn.

Ein Aegyptiſcher Prieſter aus ſchwarzem Marmor auf den Hacken ſitzend.

* * *

Hinter dieſem Vorzimmer folgt ein Saal.

Er iſt ſehr ſchlecht decoriret, und der Plafond, der ein Bacchanal vorſtellet, und nach einer Zeichnung des Gulio Romano gemahlt iſt, macht dem Meiſter wenig Ehre.

Man ſieht hier zwei Statuen von ſchwarzem Marmor, einen tanzenden Faun, und einen Ringer, der ein Oehlfläſchchen hält, [34 b]) an deren Fußgeſtellen aber † zwei ſehr ſchöne Moſaiken. Das eine ſoll eine Schule der Philoſophie, das andere Heſione vorſtellen, die Hercules errettet. Auf dem letzten bemerkt Winkelmann [35]) den Schleier, womit Heſione ihr Haupt bedeckt, als den einzigen, der ihm bekannt iſt.

In

34[a]) G. d. K. S. 73.

34[b]) Winkelmann erwähnt beider. G. d. K. S. 517.

35) G. d. K. S. 419.

Digitized by Google

✤ ✤ ✤

In der Mitte des Gartens eine ſchöne Fontaine, die aus einem großen Baſſin von ſchwarzem Granit beſtehet, welches vier Atlanten oder Sylenen tragen. Die Atlanten haben viel Charakter und Ausdruck, und die Maſſe des Ganzen iſt mahleriſch und wohl angeordnet.

Ferner trifft man darin mehrere Sphynxe, eine große Chimära, viele Statuen, Büſten, Sarcophagen, die zu Fontainen dienen, eine ſchöne gut erhaltene Meta Circi, ein wildes Schwein in einer Grotte, und einen Obeliſk an.

Dieſen Obeliſk bekam der Cardinal auf eine ſonderbare Art. Er diente einer der Thüren des Pallaſtes des Prinzen Santa Croce zum Pfeiler. Ein Engländer fand ihn, und der Cardinal hatte viele Mühe und Koſten, ihn zu erhalten.

✤ ✤ ✤

Unter der Terraſſe vor dem Hauſe.

† Zwei vortreffliche coloſſaliſche Büſten des Titus und des Trajans.[36])

Ein Flußgott aus ſchwarzem Marmor.

Zwei Sphynxe aus Granit.

Noch ein anderer Flußgott aus ſchwarzem, und

Ein dritter aus weißem Marmor. Alle in Niſchen, die auf Caryatiden ruhen.

36) Winkelmann redet von dem erſten G. d. K. S. 820. von dem zweiten ebendaſelbſt S. 829.

Digitized by Google

* * *

Auf der Terraſſe vor dem Hauſe ſelbſt, eine vortreffliche Vaſe, die auf Greifen ſtehet; zwei Löwen aus weißem Marmor; einige Termen und Statuen.

* * *

Winkelmann [37]) erwähnt einer erhobenen Arbeit in dieſer Villa, worauf ein kindlicher Satyr oder Faun (er nennet ihn das ſchönſte Kind, welches ſich aus dem Alterthume erhalten hat) mit ſolcher Wolluſt aus einem Schlauche trinke, daß die Augäpfel in die Höhe gedrehet wären.

Nach den Erkundigungen, die ich darüber in Rom einzog, ſollte dieſes Werk ſchon bei Lebzeiten des Cardinals abhanden gekommen ſeyn, ohne daß man den Ort ſeiner gegenwärtigen Aufbewahrung wüßte. Jetzt finde ich in der neuen italiäniſchen Ueberſetzung der Winkelmanniſchen Geſchichte der Kunſt von Fea T. II. p. 122. n. B. daß es ins Muſeum Clementinum gekommen ſey, und daß man bei der Reſtauration dem Knaben eine Schaale in die Hände gegeben habe, in der Stellung, als wolle er ſie zum Munde bringen, um daraus zu trinken. Ich habe dies Werk bei meiner Anweſenheit in Rom nicht gefunden.

Winkelmann [38]) gedenket auch eines als Bacchus ergänzten Apollo 9 Palme hoch, von der Mitte des Körpers an bis auf die Füße bekleidet, als eines Beweiſes, daß in einigen Statuen des Apollo deſſen

37) G. d. K. S. 489.

38) S. 285.

deſſen Bildung einem Bacchus ſehr ähnlich ſey. Ich habe dieſe Figur wahrſcheinlich überſehen, ſo wie zwei jugendliche Hermen [39]) mit dem Felle eines Hundekopfs, wie Hercules mit der Löwenhaut bedeckt. Wahrſcheinlich Lares, Penates oder Hausgötter, und die Nemeſis, nach Winkelmann [40]) die einzige Statue dieſer Göttin in der Welt.

Wenn auch der Antiquar in meiner Beſchreibung etwas vermiſſen ſollte, ſo fürchte ich doch für den Liebhaber ſchon zu umſtändlich geweſen zu ſeyn. Ich muß überhaupt bei dieſer Gelegenheit meine Leſer wiederholend erinnern, dies Werk nicht als eine Nomenclatur all und jeder Werke anzuſehen, die vielleicht in verſchiedener Rückſicht verſchiedenen Beobachtern merkwürdig ſeyn könnten. Ich ſchreibe über Mahlerei und Bildhauerkunſt in Rom, nicht über jedes daſelbſt befindliche Stück insbeſondere. Was mein Gefühl für das Schöne rege gemacht hat, habe ich aufgezeichnet, und ich liefere es jetzt ſo wieder, wie ich glaube, daß es jenes Gefühl, und die Grundſätze rechtfertigen kann, auf die ich es zurückführe. Die Bildung des Geſchmacks iſt mein einziger Wegweiſer: und nur dann verdiene ich Vorwürfe, wenn ich ein Stück vorbei laſſe, welches dieſe auf eine merkliche Art befördern kann.

39) S. 83.

40) Verſuch einer Allegorie S. 54.

Pallaſt

Pallaſt Colonna.

Erſte Reihe von Zimmern, die ehemals der Cardinal Pamfili und jeẞt der Prinz d' Avello Bruder des Connetable bewohnet.

Erſtes Zimmer.

Iſt von Pozzo [1]) und Angelini [2a]) in ſchlechtem Geſchmacke decorirt.

In dem zweiten Zimmer findet man einige Landſchaften von Pouſſin [2b]) in Waſſerfarben. Sie ſind vortrefflich gedacht.

In

1) Andreas Pozzo geb. zu Trient 1642. geſt. 1709. Er trat in den Jeſuiterorden. Sein Hauptverdienſt iſt Perſpektivmahlerei, die er bis zur höchſten Illuſion trieb. Schade, daß ſein Geſchmack in der Architektur, und vorzüglich in den Decorationen, weder ſimpel noch edel iſt, und daß ſeine Farben ſo leicht verblichen.

2a) Scipio Angelini von Peruzia geb. 1661. geſt. 1729. ein geſchickter Blumenmahler, mehr der Leichtigkeit als der Wahrheit wegen, die er in ſeine Werke brachte, merkwürdig.

2b) Wenn bei der Anzeige des Meiſters einer Landſchaft der Nahme Pouſſin ſchlechtweg genannt wird,

Digitized by Google

In einer Kammer darneben, eine Madonna auf durchſichtigen Alabaſter gemahlt, über einem Altar in einer Niſche. Das Licht fällt hinten durch, und wenn das Zimmer vorn verdunkelt wird, ſo iſt der Effekt pikant.

* * *

Nach einigen Zimmern, die mit Gobelins tapeziret ſind, folgt ein anderes mit einer Auferſtehung des Lazarus von Battoni. Dies Bild iſt eigentlich ohne Wahrheit, aber es hat das Verdienſt einer guten Anordnung und eines ſehr pikanten Helldunkeln.

Man ſieht hier auch einige Landſchaften von Lucatelli in der Manier des Salvator Roſa, den er überhaupt nachzuahmen ſuchte.

Zwei Landſchaften des Claude Lorrain, die aber nicht zu ſeinen beſten Werken gehören.

† Zwei ganz vortreffliche Marinen von Backhuyſen.[3])

In

wird, ſo verſteht man darunter den Caſpre, oder Guaſpro Pouſſin. Sein Vetter Nicolaus hat zwar auch Landſchaften gemahlt: aber dann pflegt der Vornahme mit genannt zu werden. Bei hiſtoriſchen Compoſitionen deutet hingegen der Nahme Pouſſin ſchlechtweg den Nicolaus an. Denn in dieſer Art Mahlerei war der Caſpre nicht ſonderlich ſtark.

3) Ludolph Backhuyſen geb. zu Embden geſt. 1709. niederl. Schule. Geſchickter Marinenmahler.

Digitized by Google

In einem darauf folgenden Saale.

Zwei der beſten Landſchaften des Orizonte.

Eine ſehr ſchöne Marine von Lucatelli.

Zwei Pouſſins in Waſſerfarben.

Die berühmte Cencia.

† Die berühmte Cencia. So nennt man einen weiblichen Kopf, der die Gewähr für jene Worte eines unſrer berühmteſten dramatiſchen Schriftſteller leiſtet: Die Natur wollte bei der Bildung des Weibes ihr Meiſterſtück machen, aber ſie nahm den Stoff zu fein. Wo wäre der determinirteſte Eheſcheue, der gegen das Glück, das ihm aus dieſen Augen voll unausſprechlicher Sanftmuth, Hingebung und Empfindbarkeit verſprochen würde, nicht gern allen Vorzügen des ungebundenen Standes entſagte? Wo der Spötter des weiblichen Geſchlechts, deſſen Pfeile an dieſen Zügen voll unbefangener Unſchuld nicht ſtumpf zu Boden fielen? Kein Gedanke an ein anderes Geſetz, als das was die Natur ihrem Herzen einſchrieb, hat dieſes je in heftigere Bewegung geſetzt, und ſind ihr Wünſche übrig geblieben; — ſie wird die Gewährung mit Dankbarkeit, die Verſagung ohne Murren tragen.

Kurz! Cencia iſt das Ideal der ſanfteſten, gefühlvolleſten, reinſten und duldſamſten weiblichen Seele, nicht das Ideal der Formen, nicht eines hohen Ausdrucks. Man kann ſchöner ſeyn, vielleicht intereſſanter, aber liebenswürdiger iſt man nicht.

Dieſe Liebenswürdigkeit, dieſe Liebenswürdigkeit des Herzens, die aller Herzen gewinnt, iſt die

Urſache

Urſache geweſen, warum man die Geſtalt, die ſie in ihren Zügen zeigt, ſo gern überall hat um ſich haben mögen. Von keinem Gemählde ſieht man häufigere Copien als von dieſem.

Nimmt man den Nahmen, den man dieſem Kopfe beilegt, als gewiß an, ſo gehört er einer Vatermörderin. Man trägt ſich nämlich in Rom mit einer Geſchichte, nach welcher der Ort, wo gegenwärtig die Villa Borgheſe befindlich iſt, die Beſitzung einer reichen Familie war, Cenci genannt. Das Haupt derſelben, ein Ausbund aller Laſter, hat, nach eben dieſer Sage, wiederholte Angriffe auf die Unſchuld ſeiner Tochter gewagt, denen zu entgehen, dieſe einige Mörder, den unnatürlichen Vater umzubringen, beſtellte. Als dieſe ſchon in der Kammer verborgen waren, hat die Tochter den Dolch ergriffen, und den Vater ſelbſt im Schlafe erſtochen. Mutter und Bruder haben darum gewußt: Sie ſind alle drei vor der Engelsburg enthauptet worden, und die päbſtliche Kammer hat ihr Vermögen eingezogen, von dem der Cardinal Scipio Borgheſe, Neffe des damaligen Pabſtes Paul des 5ten an dem Platze, deſſen Beſitzung einen Theil deſſelben ausmachte, die berühmte Villa Borgheſe angelegt hat.

Andere geben der Geſchichte eine andere Wendung, glauben die Familie ſey blos ein Opfer der Haabſucht der Familie Borgheſe geworden, und das angedichtete Laſter eine Beſchönigung ihrer Bosheit. Andere leugnen ſie ganz ab, und gewiß iſt es, daß ſie nicht vielmehr, als die Autorität einer italieniſchen Novelle für ſich hat, die im Manuſcript

in

in der Bibliothek des Prinzen Chigi aufbewahrt wird.

Genung, der erſteren Behauptung nach, hat Guido Reni dieſes Portrait nach der Mörderin in dem Aufzuge gemahlt, wie ſie zum Richtplatz geführt worden, und dieſe Nachricht iſt in Deutſchland durch Hrn. Lavaters phyſiognomiſche Fragmente beſonders ausgebreitet worden. Mir ſcheint ſie ſehr verdächtig. Nicht zu gedenken, daß die eben angeführte Novelle der Delinquentin am Tage ihrer Hinrichtung ein ſchwarzes Gewand giebt, und daß ſie hier im weiſſen erſcheint; daß zu Freſcati in der Villa Mondragone ein Bildniß der Cencia hängt, das, den Abſtand der Natur gegen das Ideal abgerechnet, mit dem unſrigen nicht die geringſte Aehnlichkeit hat: wie laſſen ſich die heitere Ruhe, die reizvolle Unbefangenheit, die ſanfte Zärtlichkeit, Hauptzüge in dem gegenwärtigen Kopfe, mit der Faſſung der Unglücklichen am Tage ihrer Hinrichtung reimen? Auch bei dem höchſten Bewußtſeyn von Unſchuld würde doch ihr Blick über den Tod ihres Vaters, über das Schickſal ihrer Mutter und ihres Bruders ernſter und eingezogener geworden ſeyn. Kurz! ich glaube man geht am ſicherſten, wenn man ſchlechtweg ſagt: es iſt ein idealiſirtes Portrait eines jungen Mädchens in dem angegebenen Charakter.

So zweifelhaft wie die Bedeutung iſt auch der Nahme des Meiſters. Man ſchreibt dies Bild dem Guido Reni zu, aber die Behandlung iſt ganz verſchieden von derjenigen, die wir ihm kennen. Die Umriſſe ſind bis zur Ungewißheit verſchmolzen, und

die

die Schatten fallen ins braunröthliche. Wahrſcheinlich iſt es von ſpäterer Hand: Doch! es ſey von wem es wolle, es bleibt immer ein ſehr angenehmes Bild.

Wahrſcheinlichkeit über Wahrheit in den bildenden Künſten.

Eine ſehr intereſſante Frage würde es ſeyn: wenn dieſer Kopf wirklich der Cencia gehört hätte, wäre der Mahler, der ſie in dem Augenblicke der Ermordung ihres Vaters hätte darſtellen wollen, berechtigt geweſen, denſelben beizubehalten, da er ſo ſehr mit dem Charakter contraſtirt, von dem wir eine ſo kühne That erwarten dürfen?

Ich glaube nicht: und zwar nach der Regel, daß in den bildenden Künſten das Wahre dem Wahrſcheinlichen aufgeopfert werden müſſe. Der Dichter könnte durch Entwickelung einer Reihe von Atrocitäten es vielleicht wahrſcheinlich machen, daß auch das ſanfteſte Geſchöpf endlich zu einem verzweifelten Entſchluß gegen den Urheber ſeiner Tage gebracht worden wäre; aber der Mahler, der die handelnde Perſon nur einmal zeigt, muß ſie mit dem Charakter zeigen, der die gegenwärtige Handlung am auffallendſten begreiflich macht: ſo wie ich ſie da ſehe, würde ſie den Stahl gegen ſich ſelbſt kehren, nicht gegen den Vater.

Eine Säule von Roſſo Antico. Die daran befindlichen Basreliefs ſind mittelmäßig.

* * *

Zur Wohnung des Prinzen d'Avello gehören noch einige Zimmer im obern Geſchoß. Hier findet man

Den verlohrnen Sohn von Salvator Roſa. Ein Gaſſenjunge, der mit vieler Wahrheit dargeſtellt iſt.

Mehrere Landſchaften von Pouſſin in Waſſerfarben.

Eine andere ebendeſſelben Meiſters in Oehl, die einen Sturm vorſtellet, iſt von großem Effekt. Doch fällt die Färbung zu ſehr ins Grüne.

Ein alter Kopf von Guido.

Ein heiliger Hieronymus von Spagnoletto.

Eine Familienſcene, die man das Teſtament nennet, von ebendemſelben.

* * *

In einem andern Zimmer trifft man mehrere Gemählde vom Stendardo,[4a]) Orizonte, und Guaſpro degli Occhiali an.

* * *

In einem Schlafzimmer.

Bruſtbild der heiligen Magdalena von Guido.

† Eine heilige Magdalena, Bruſtſtück von Guido. Für mich der ſchönſte Weiberkopf, der je in neueren Zeiten gemahlt iſt: das Kunſtwerk, das ich unter allen in Rom wählen würde, wenn ich nur eines mit einer einzelnen Figur zu wählen hätte: der höchſte Punkt der Vereinigung des Ausdrucks einer thätigen Seele, und der Schönheit der Geſtalt, den ich in der Mahlerei kenne, und annehmen mag.

Eine Cencia unterſcheidet ſich von einer Magdalena, wie die Gattin von der Geliebten. Jene könnt

4[a]) Petrus van Bloemen, des Orizonte Bruder, geb. 1649. geſt. 1719. mahlte gemeiniglich Feldſchlachten, Caravanen, Pferdemärkte, Römiſche Feſte ꝛc. und da er in dieſen Aufzügen häufig Fahnen anbrachte, ſo erhielt er daher den Nahmen Stendardo.

Digitized by Google

könnt ihr achten, wenn ihr ſie nicht anbetet. Dieſe iſt euch alles oder ſie iſt euch nichts.

Der höchſten Tugenden fähig, wie der höchſten Irrungen, zu denen heißes Blut und überſpannte Phantaſie ſo leicht verführen können, hat Magdalena im Rauſch der Sinne eine Zeitlang die Forderungen ihres leeren Herzens zu betäuben geſucht. Aber umſonſt! Ihr liebeſchwärmeriſches Auge erhebt ſich jetzt zum Himmel, den ihre Einbildungskraft an die Stelle des Irrdiſchen ſetzt, das die Wünſche ihres pochenden Buſens nicht hat befriedigen können! Thränen rollen jetzt über ihre Wangen, Zeugen der Reue, daß ſie ehemals durch eitle Freude entſtellt ſind! Jetzt fliegt unbekümmert um den Beifall der Sterblichen das goldene Haar ſchmucklos um ihren Buſen. Sie ſchlägt die gefalteten Hände darwider voll Zerknirſchung, Innbrunſt und Hingebung in die Gnade des Himmels. Welch ein Weib für den Mann, der ihre Einbildungskraft und ihre empfindungsvolle Seele auszufüllen im Stande geweſen wäre! Wie ſehr müſſen ſelbſt die überwundenen Schwachheiten die Sicherheit zu der Stärke zu der Haltſamkeit erhöhen, mit der ſie forthin an der Tugend hängen wird! So viel über den Ausdruck.

Und nun die Schönheit der Form! Es iſt nicht das Ideal der Antike, mit deſſen Anblick uns zugleich alle Erinnerung und alle Hoffnung ähnlicher Erſcheinungen in der Natur verläßt! Nein! Wir fühlen wohl, daß die Züge, aus denen dieſer Kopf zuſammengeſetzt iſt, uns nur einzeln in der Natur aufgeſtoßen ſind, allein wir verzweifeln nicht daran, ſie einſt in wirklicher Vereinigung anzutreffen.

Vielleicht dürfte man in einer Kunſt, deren Hauptvorzug Ausdruck einer thätigen Seele iſt, das Ideal der Formen nicht treiben. Die Wahrſcheinlichkeit, auf die es bei Darſtellung des Affekts am meiſten ankömmt, dürfte größer ſeyn, wenn die Geſtalt, die ſie ausdrückt, uns mit Hülfe einzelner Erfahrungen begreiflich wird.

Man behauptet inzwiſchen, daß Guido die glückliche Vorſtellungsart der Magdalenen, die er ſo häufig wiederholt hat, nur dem häufigen Studio nach dem Kopfe der Niobe zu danken habe. So bald man dieſer Behauptung die Erklärung giebt, daß Guido Reni durch häufige Vergleichung der ſchönen Natur mit dem ſchönen Originale in Stein, die Vereinigung von Wahrheit und Schönheit gefunden habe, die wir in ſeinen Magdalenen Köpfen bewundern, daß er dieſer Niobe die Bildung ſeiner Ideen überhaupt verdanket habe: wohl! ich trete bei. Soll aber Guido Reni den Kopf der Niobe copirt, ihm den Ausdruck abgeborgt, nichts weiter gethan haben, als durch die Magie der Farben das Runde auf die Fläche zu übertragen, ſo muß ich dieſes leugnen. Im Detail haben beide Köpfe der Niobe und der Magdalena nichts Aehnliches als die Richtung des Kopfs in die Höhe, und die Regelmäßigkeit der Züge überhaupt. Niobe iſt eine majeſtätiſche ernſte Schönheit, mit dem Bewußtſeyn ihres Werthes, und dem Gefühl unverdienter Strafe: Magdalene die bekehrte Sünderin, die ſchöne Büßende, die warmes jugendliches Blut hat ſo gut als eine. An fühlbarer Wahrheit des Ausdrucks iſt Magdalene über Niobe für uns nördliche Völker; an Schönheit der Ge-

ſtalt

ſtalt aber unter dieſer, ſelbſt für uns. Vielleicht könnte eine Magdalene in Rückſicht auf einzelne Figuren für die letzte Beſitzung der Mahlerei gelten, eine Niobe für die gemeinſchaftliche Gränze.

Die Zeichnung iſt äußerſt richtig und beſtimmt. Die Finger der Hand ſcheinen ein wenig zu lang, aber ſie ſind von ſchöner Form. Die Färbung iſt ein wenig ſchwach, und fällt ins Graue.

Eine heilige Familie von Albano.

Eine heilige Thereſe von Guido Cagnacci. Dieſelbe Stellung und der nämliche Ausdruck, wie in der Statue des Bernini in der Kirche Santa Maria della Vittoria.

Zwei Schlachten von Salvator Roſa.

St. Peter der Märtirer. Eine Skizze zu oder wie andre behaupten, ein Studium im Kleinen nach [4b]) dem berühmten Gemählde dieſes Meiſters, welches zu St. Giovanni e Paolo in Venedig hängt.

St. Paul der Märtirer ward in Geſellſchaft eines Mönchs beim Eingange eines Waldes von einem Mörder überfallen. Der Mönch entfloh, aber St. Paul ward umgebracht. Dies iſt die Geſchichte, die der Pinſel des Tizians an dem angezeigten Orte vorgeſtellt hat. Sie macht das Süjet eines der berühmteſten Gemählde in Italien aus, und dies ſteht gänzlich ſeinem Ruhm. [5])

4b) Dies letzte ſcheint mir wahrſcheinlicher.

5) Der Auftritt giebt in drei Figuren einen intereſſanten und abwechſelnden Ausdruck der Wuth in dem

Verlöbniß der heiligen Catharina von Pietro di Cortona. Eine angenehme Zuſammenſetzung. Die Behandlung hat jedoch nicht das sfumato, das Verſchmolzene, das Verblaſene, welches ſonſt den Charakter des Pinſels dieſes Meiſters ausmacht. Vielleicht dürfte unſer Bild eine Copie des Carlo Maratti nach einem Originale ſeines Meiſters ſeyn.

In

dem Mörder, der Reſignation in dem Heiligen und des Schreckens in dem fliehenden Mönche. Das wahre Maaß in der Darſtellung dieſer verſchiedenen Gemüthsbewegungen iſt dem Mahler ohne alle Carricatur geglückt. Mit Recht billigt man die Sparſamkeit in den Figuren, deren Anzahl die Verſtändlichkeit des Süjets erledigt. Sie ſind gut mit einander verbunden. Die Formen, ohne ſchön zu ſeyn, vorzüglich in Köpfen und Händen wohl gewählt.

Die Zeichnung iſt correkt, nur ſcheinen die Verkürzungen nicht durchgehends natürlich, woran aber das nachgeſchwärzte Colorit Schuld ſeyn kann. Aus eben dieſer Urſach erkläre ich mir den Mangel an Haltung und Harmonie. Man wirft der Carnation mit Recht vor, daß der Ton derſelben zu ſehr ins Rothe fällt: Sie bleibt aber demohngeachtet tizianiſch. Oben ſieht man eine Glorie von Engeln: Kinder, wie ſie Tizian mahlte, das heißt, die ſchönſten der neueren Kunſt.

Die Landſchaft iſt ſchön gedacht, und mit Leichtigkeit behandelt, nur fehlt der Duft in der Ferne. Man war dazumal auf das Geheimniß der Luftperſpektive noch nicht gekommen.

Digitized by Google

* * *

In einem andern Zimmer trifft man unter mehreren Landſchaften von Lucatelli, Orizonte, Stendardo auch eine von Pouſſin in Waſſerfarben an, die eine Ausſicht auf einen Fluß darſtellet, und ehemals zum Deckel eines Claviers gedienet hat.

* * *

Wieder in einem andern Zimmer ſieht man eine Ausſicht von Rom, und eine andere von Tivoli von Guaſpro degli Occhiali.

* * *

Untere Zimmer in der Wohnung des Connetable.

Der Plafond des erſten Zimmers iſt von Benedetto Luti. Martin der Fünfte überreicht dem heiligen Carl Barromäus die Schlüſſel des heil. Petrus. Das Verdienſt dieſes Gemähldes beſteht in der Harmonie und Annehmlichkeit der Farben, und der Vertheilung des Lichts. Uebrigens ſehen ſich die Köpfe alle ähnlich, und ſind ohne Ausdruck. Auch iſt die Zeichnung unrichtig und das Colorit ohne Wahrheit blos nach der Palette ausgedacht.

Rund herum hat Battoni die Tugenden dieſes Pabſtes allegoriſch vorgeſtellt. Man merkt den Figuren an, daß ſie nach künſtlich geſtellten Academien gezeichnet, und in einem ſehr conventionellen Colorit gemahlt ſind. Diejenige, welche die Lampe hält, iſt eine der beſten, und hat etwas von der Manier des Guido.

Unter den Staffeleigemählden Eine Entführung der Europa. Ich geſtehe, daß ich mich des Nahmens des Meiſters ſo genau nicht mehr erinnere. Die Compoſition iſt gut, und zum Theil von einem alten Basrelief genommen; auch iſt die Färbung ſehr lieblich. Aber die Perſpektiv iſt nicht gut beobachtet, und der Ausdruck nicht der glücklichſte.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sie hält ein Buch. Man ſchreibt dieſes Bild dem Raphael zu, aber es ſcheint nur aus ſeiner Schule zu ſeyn. Es iſt zu wenig Wahrheit und Richtigkeit in den Extremitäten, um es dem Meiſter ſelbſt beizulegen.

Ein Bauer, der Bohnen iſſet. Bambo-ſchade von Annibale Carraccio, voller Wahrheit.

Ein Mann, der auf dem Claviere ſpielt, von Tintoretto.

Eine heilige Magdalena und ein heiliger Petrus von Guido.

Einige ſchöne Gemählde von Tizian.

† Cephalus und Procris oder vielmehr Venus und Adonis von Tizian. Ein Bild von dem man viele Wiederholungen findet. Dieſes hier hat einen großen Charakter von Originalität. Den ſchlafenden Amor im Hintergrunde abgerechnet, iſt das Bild ſehr gut zuſammengeſetzt, und in Anſehung der Färbung aus der beſten Zeit des Meiſters. Der Rücken der Venus iſt vorzüglich ſchön.

† Ganymeds Entführung von Tizian. Die Stellung des Adlers iſt nicht ſehr natürlich, inzwiſchen wird durch ſeine ſchwarze Farbe des Knaben weißes Fleiſch mehr gehoben. Ewig Schade! daß

Digitized by Google

daß Carlo-Maratti den Hintergrund beim Ausmahlen zu blau gehalten hat.

† Ein Prieſter, eins der ſchönſten Bildniſſe von Tizian.

† Eine Magiſtratsperſon. Bildniß deſſelben Meiſters.

Chriſtus erweckt den Lazarus von Salviati.

Ein todter Chriſt zwiſchen zwei Engeln. Ein ſchönes Gemählde von Leandro Baſſano.

Eine Madonna mit dem Chriſt und mehreren Heiligen. Die Köpfe ſcheinen ſchön, die Färbung kräftig zu ſeyn, aber es hängt zu hoch, um mit einiger Zuverſicht beurtheilt zu werden.

Ecce Homo von Albano mit drei Engeln die über ihn weinen, vom Albano. Traurige Vorſtellungen gehören nicht in das Fach dieſes Mahlers der Grazien. Inzwiſchen iſt die Färbung gut.

Der heilige Paul und Moſes, zwei Köpfe von Guercino aus ſeiner erſten etwas ſchwarzen Manier.

David von Guido Cagnacci.

† Eine heilige Familie mit mehreren Heiligen, und Gott der Vater in einer Glorie von Engeln. Zwei Gemählde, die ehemals ein einziges ausmachten, von Raphael, und zwar aus ſeiner erſten Manier. Ungeachtet des gothiſchen Geſchmacks, der in dieſem Gemählde herrſcht, und den man vorzüglich an dem natürlich aufgetragenen Golde wieder erkennt; ohngeachtet der Trockenheit in den Umriſſen und der Faltenordnung bemerkt man ſchon vortreffliche Köpfe voller Ausdruck und die größte Richtigkeit in der Zeichnung der Extremitäten. Die Färbung iſt zu dunkel.

Eine heilige Familie aus Raphaels erſter Manier.

* * *

Zweites Zimmer.

Bemerkungen über den Stil der größten Landſchaftsmahler: Claude le Lorrain, Caſpar Pouſſin, und Salvator Roſa.

In dieſem Zimmer hängt eine Sammlung von Werken der größten Landſchaftsmahler.

Die vorzüglichſten unter dieſen ſind: Claude le Lorrain, Caſpar Pouſſin und Salvator Roſa.

Claude Gelee aus Lothringen, daher gemeiniglich Claude le Lorrain genannt, ward 1600 gebohren, und ſtarb 1682. Er iſt als der größte Landſchaftsmahler neuerer Zeiten bekannt: ihm allein gebührt das Lob, die Natur mit Wahl und doch immer mit Treue dargeſtellt zu haben: Mehrentheils brachte er Architektur in den Vorgründen an, und wählte Gegenden und Tageszeiten, welche die Seele zu ſanfter Feier erheben. Sein Baumſchlag iſt ſehr abwechſelnd. Vielleicht iſt die Form der Blätter nicht immer hinreichend beſtimmt, aber die Maſſe des Ganzen und die Färbung iſt vortrefflich. Die Fernen ſind das Schönſte in ſeinen Gemählden, er mahlte ſie äußerſt duftig. Man behauptet, daß er das Geheimniß der Luftperſpektiv, die er zu dem höchſten Grade der Vollkommenheit brachte, dem Sandrart zu danken habe, den er einſt bei einem Studio nach der Natur zu dieſem Endzweck überraſchte.

Luftperſpektive, was ſie iſt.

Luftperſpektiv, iſt die Wiſſenſchaft der Regeln, nach welchen ſich Licht und Schatten, und die davon abhängende Färbung, nach Maaßgabe der Entfernung der Gegenſtände und der zwiſchen dieſe und unſer

ſer Auge tretenden Luft abändern. Je entfernter ein Körper von uns iſt, je mehr verliert ſeine Farbe an Lebhaftigkeit. In großer Entfernung verliert ſich die natürliche Farbe ganz in der Farbe der Luft.

Figuren verſtand Claude le Lorrain nicht zu mahlen, ſie ſind alle ſpindelförmig, und in Proportion zu den Gegenſtänden, die ſie umringen, zu groß.

Allein dieſe Figuren ſind für den eigentlichen Landſchaftsmahler nur Nebenwerk. Er ordnet die lebenden Figuren den unbelebten Gegenſtänden nur darum zu, um den Stil der Vorſtellung zu bezeichnen, und durch die Verſchiedenheit des Charakters der Perſonen, die er in einer gewiſſen Gegend auftreten läßt, auf die Gründe zu führen, warum er bald eine ſanfte, bald eine rauhe, bald eine kunſtloſe, bald eine angebauete Natur gewählt hat.

Lebende Figuren in der Landſchaft, bezeichnendes Nebenwerk.

Je nachdem der Eindruck der Landſchaft blos liebliche oder hohe Empfindungen erregt, dem Herzen Nahrung giebt, oder die Einbildungskraft beflügelt, theilt man den Stil der Landſchaft in den ländlichen und den heroiſchen ab.

Ueber den ländlichen und den heroiſchen Stil in der Landſchaftsmahlerei.

Caſpre Dughet, nach ſeinem Schwager und Lehrmeiſter Nicolaus Pouſſin gemeiniglich Guaſparo Pouſſino genannt, war 1613 gebohren, und ſtarb 1675. Er iſt in der Ordnung der Landſchaftsmahler der zweite. Seine Compoſitionen ſind ſchön, und laſſen gemeiniglich gebirgigte Gegenden mit Wäldern von Eichen, Waſſerfällen und Ausſichten auf Ebenen von ungeheurem Umfange ſehen. Seine Werke ſind leicht wieder zu kennen: denn ob er gleich eine gute Art hatte, die Natur vorzuſtellen, ſo war

dieſe

Digitized by Google

dieſe Art doch einförmig, das heißt: er war manie⸗rirt. Der Eindruck, den ſeine Werke machen, iſt, ſie leiten die Seele zum Nachdenken und verſenken ſie in Melancholie. Die Formen ſeiner Bäume, zu denen er gemeiniglich Eichen wählte, ſind nicht ſon⸗derlich wahr, die Blätter ſind zu groß. Der Ton ſeiner Färbung iſt finſteres Grün, übrigens aber harmoniſch. Die Fernen haben nicht das Luftige ſeines Vorgängers.

Salvator Roſa iſt das dritte unter den großen Lichtern in der Landſchaftsmahlerei. Er ward 1615 gebohren, und ſtarb 1673. Auch er hatte nur eine Manier, und kann daher nur für gewiſſe Par⸗tien als Muſter aufgeſtellt werden. Wenn die Färbung des Pouſſins zu ſehr ins finſtere Grün fällt, ſo fällt hingegen die Färbung des Salvator Roſa zu ſehr ins gelblich Graue. Sie iſt ganz unwahr, zieht aber durch ihre Harmonie ſehr an. Seine Landſchaften ſcheinen Räuberhöhlen zu ſeyn, deren Bewohner, Spitzbuben, Banditen, Zigeuner, er mit Geiſt und Leben darſtellte. Schrecken und Schaudern überfällt den Zuſchauer bei dem Anblick ſeiner ſchroffen Felſen, deren herabhängende Stücke, von ſtruppichten Tannen und verwachſenem Gebüſch bedeckt, das lumpichte Geſindel, das darunter Schutz ſucht, zu begraben drohen.

Zwei der ſchönſten Landſchaften Pouſſins.

† Abraham erſteigt mit ſeinem Sohne Iſaac einen waldichten Berg, auf welchem dieſer geopfert werden ſoll. Rechts auf dem Vorgrunde der Aufgang auf den waldichten Berg, links in der Ferne über eine weite Ebene hin, die Aus⸗

Ausſicht aufs Meer. Die ſchönſte Landſchaft, die man vom Pouſſin wenigſtens in Rom kennt. Die Erfindung iſt vortrefflich, und die Ausführung entſpricht ihr völlig. Der Mahler hat mit wenigen Pinſelſtrichen eine Ebene geſchaffen, die der Zuſchauer kaum mit dem Auge abreichen zu können glaubt. Der Baumſchlag iſt vorzüglich in den Eichen wohl gerathen. Es iſt ein Oehlgemählde.

† Eine andere Landſchaft eben dieſes Meiſters, gleichfalls in Oehl, wird von Kennern der vorigen beinahe gleich geſchätzt. Das hiſtoriſche Süjet iſt die Verheißung Abrahams. Gott erſcheint in den Lüften, und vor dem Schauer, der ſeine Gegenwart begleitet, beugen ſich die Gipfel der Bäume wie im Sturme. Der Gedanke iſt erhaben, und die Ausführung glücklich.

Zu beiden Seiten zwei Landſchaften vom Orizonte.

Diana mit ihren Nymphen, in einer Landſchaft mit reicher Architektur, von Claude le Lorrain.

Ueber den beiden Fenſtern zwei Landſchaften Pouſſins in Waſſerfarben.

Unter einer mittelmäßigen Landſchaft aus der Bologneſiſchen Schule eine andere Landſchaft Pouſſins in Waſſerfarben. Man ſieht einen Waſſerfall darauf. Sie iſt vortrefflich gedacht.

Darunter eine andere mit Bergen in der Ferne, die mit Schnee bedeckt ſind, von eben demſelben in Oehl.

Noch

Noch von dieſem Meiſter eine andere auf Holz. Die Färbung iſt ſehr kräftig. Man ſieht darauf tanzende Nymphen.

Die Findung des Moſes. Eine Landſchaft von Salvator Roſa.

Noch eine andere von demſelben mit einem Manne, der ein Waſſer durchwadet, und nach einem ſehr erſchrockenen Menſchen mit dem Bogen zielt. Wahrſcheinlich die Fabel des Reiſenden, der durch das ſtürmiſche Regengeſtöber, mit dem er unzufrieden war, vom Tode errettet wurde, weil es die Sehne des Bogens erſchlaffte, auf welcher der Räuber den Pfeil wider ſein Leben gerichtet hatte. Ein heftiger Sturm erſchüttert die Bäume.

Ueber den beiden Thüren zwei andere Landſchaften von Salvator Roſa.

Zur Seite zwiſchen den beiden Thüren drei Landſchaften von Kaſpar Pouſſin in Waſſerfarben.

Das Urtheil des Paris, Landſchaft von Claude le Lorrain mit Figuren von Carlo Maratti.

Grade gegen über der Parnaß von Claude le Lorrain.

Dido zeigt dem Aeneas das neu erbauete Carthago von demſelben. Die gar zu reiche Architektur dürfte ein Verſtoß wider die Zeitrechnung ſeyn.

Aeneas, der einen Hirſch ſchießt, von demſelben.

† Galathea mit ihren Nymphen vom Albano. Die Compoſition iſt äußerſt lieblich. Die weibli-

weiblichen Figuren ſind ſehr ſchön gezeichnet. Die Gruppe der Galathea iſt von der ſchönſten Form und das Helldunkle von pikanter Würkung. In der Figur des Polyphems erkennt man den Schüler der Carracci.

An der entgegen geſetzten Seite nach dem großen Fenſter zu:

Eine Bamboſchade vom Michael Angelo dem Bamboſchadenmahler.

Mars kömmt zur Venus vom Albano. Venus ſchläft, die Liebesgötter entkleiden den Mars. Die Zuſammenſetzung iſt allerliebſt, die Ausführung kömmt ihr nicht gleich.

Zwei Landſchaften vom Orizonte.

Ein junger Held, der die Muſen aufſucht, in einer Landſchaft mit dem Tempel der Sybille zu Tivoli, und einer Ausſicht aufs Meer von Claude le Lorrain.

Ein Noli me tangere in einer Landſchaft von Paul Brill.

* * *

Große Gallerie.

Zur Linken, Krönung Chriſti von Carlo Maratti.

Joſeph und Potiphars Frau von demſelben.

Der heilige Petrus vom Engel geweckt von Lanfranco.

† Herodias, die den Kopf Johannes des Täufers in ein Becken legt, welches ihr ein junger Menſch vorhält: Bei ihr einige

Wei-

Weiber von ihrer Begleitung. Dieſes große aber nicht ganz geendigte Bild iſt vom Guido. Die Anordnung iſt gut, aber die Stellung der Herodias gezwungen, und ihrem ſchönen Kopfe fehlt es an Ausdruck. Die übrigen Weiberköpfe ſind ſehr lieblich. Den Gewändern merkt man den Gliedermann an. Das Helldunkle iſt mit Verſtand behandelt. Die Färbung fällt ins Graue.

† Venus und Amor von Paul Veroneſe. Dieſe Gruppe iſt gut gedacht. Amor haſcht nach dem Bogen, den ihm Venus vorenthält. Aber dieß lehrt bloß die Stellung; die Köpfe ſagen nichts, und nehmen gar nicht an der Handlung Theil. Die Färbung iſt ſchön. Nur Schade, daß der ängſtlich fromme Beſitzer dieſer Gallerie den vorher zu entblößten Buſen der Venus mit einem Gewande hat bedecken laſſen. Die Stoffe ſind ſchön, und das Helldunkle iſt gut behandelt. Die Zeichnung iſt incorrekt, das eine Bein der Venus läßt ſich ſchlechterdings aus dem Gewande nicht heraus finden.

Venus und Amor, ein ſchlechtes Gemählde, das man dem Andrea Sachi zuſchreibt.

† Der verlohrne Sohn vom Guercino. Eben dieſes Sujet hat der Mahler auch in dem Pallaſt Doria behandelt, aber das Bild, das wir vor uns haben, hat ohnſtreitig vor jenem viele Vorzüge. Die Zuſammenſetzung iſt zwar nicht ohne Fehler. Der junge Mann, der zur Seite die Gardine aufhebt, und wahrſcheinlich den älteſten Sohn vorſtellen ſoll, nimmt gar keinen Theil an der Handlung. Der verlohrne Sohn hingegen vergießt wahre Thrä-

nen

nen der Reue, und man ſieht, daß das Andenken ſeiner Fehltritte ſchwer auf ihm ruht. Nur im Munde iſt etwas Gezogenes, das man wegwünſcht. Seine Stellung drückt vortrefflich den Zuſtand ſeiner Seele aus, die ſich ganz dem Schmerze überläßt. Ob er gleich beinahe ganz nackt iſt, ſo hat ihm der Mahler doch einen Schnupftuch in die eine Hand gegeben, um ſich die Thränen abzutrocknen. Die andere Hand überläßt er ſeinem Vater, auf deſſen Geſichte man den Ausdruck des gerührten Vaterherzens lieſt. Liebkoſend ſucht er ihn zu tröſten, und bedeckt zu gleicher Zeit mit einem Mantel ſeine Blöße. Die Zeichnung iſt ziemlich richtig, die Färbung aus ſeiner beſten Zeit, und das Helldunkle wie gewöhnlich vortrefflich.

† Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Ein großes Gemählde vom Parmeggianino, um ſo intereſſanter, weil es ſelten iſt, von dieſem Meiſter Gemählde in dieſer Größe zu finden. Ausdruck darf man hier nicht ſuchen, auch keine ſonderlich gute Zuſammenſetzung. Während, daß die heilige Catharina den Chriſt beim Kinn ergreift, um ihn zu küſſen, und ihr erhabener Gemahl die Hand auf ihren Buſen legt, ſieht die Madonna nach einer andern Seite. Von den umher ſtehenden Heiligen nimmt keiner an der Handlung Theil, und einer von ihnen küßt ſogar — Wie werden unſere Critiker über den Anachroniſmus ſchreien! — das Crucifix. Uebrigens iſt die Anordnung und die Gruppirung gut. Der Mahler hat den Köpfen und Stellungen das Liebliche des Correggio zu geben geſucht, aber es iſt zur Affektation geworden. Die Zeichnung iſt nicht

ganz correkt; die Gewänder ſind von ſchlechter Wahl; die Schatten haben nachgeſchwärzt.

† Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradieſe vom Domenichino. Der Gedanke iſt vortrefflich, obgleich in Anſehung der Gruppe Gottes des Vaters zum Theil vom Michael Angelo entlehnet. Die Figuren unſerer erſten Eltern ſind voll Ausdruck. Der Färbung fehlt es an Harmonie.

Cimon im Anſchauen ſchlafender Nymphen verlohren, ein Gemählde des Nicolaus Pouſſin, in der Zeit, als er den Tizian nachzuahmen ſuchte. Man hat aber gleiche Mühe, das Vorbild und den Nachahmer zu erkennen.

Opfer Cäſars von Carlo Maratti. Fortuna bringt ihm eine Krone. Gedanke und Ausdruck ſind verfehlt, auch mangelt es an Harmonie. Die Stellungen ſind übertrieben. Die Anordnung in Rückſicht auf die gute Form der Gruppen, iſt allein der Aufmerkſamkeit des Kenners werth.

Eine Heilige, die bei einem Grabe geſteiniget wird.

David mit dem Goliathskopfe in Begleitung der Weiber, die ſeinen Sieg beſingen. Beide vom Guercino aus ſeiner rothen Manier. Die Schatten ſind übertrieben. Uebrigens iſt die Färbung kräftig, und die Figuren treten gut hervor.

Magdalena im Hauſe des Phariſäers vom Baſſano. Man ſehe nur das Fleiſch des Halſes und der Schulter der Magdalena, für das Uebrige kann man blind ſeyn.

Der

Digitized by Google

Der heilige Johannes in der Wüſten, völlig nackt, von Salvator Roſa. Wahrſcheinlich hat der Prinz Colonna über den heiligen Johannes des Salvator Roſa gedacht, wie die Magd beim Moliere über den Tartüff: Ich könnte ſie nackt wie die Hand ſehen, und ſie würden mich nicht reizen. Denn er hat die Blöße dieſer Figur nicht bedecken laſſen. Zum Beſten der Kunſt wäre die Bekleidung dieſer ekelhaften Blöße ſtatt der des Buſens der vorhin angezeigten Venus zu wünſchen geweſen. Bilder von der Größe des gegenwärtigen ſind von dieſem Meiſter rar. Dies iſt ſein größtes Verdienſt.

Eben dieſes kann man von einem andern Bilde eben dieſes Meiſters ſagen, das den heiligen Johannes in der Wüſte predigend vorſtellt. Die Figuren auf ſelbigem gleichen einem Haufen von Lazaroni.

Mutter Gottes mit dem todten Chriſt vom Guercino.

† Die Mutter Gottes mit dem todten Chriſt, eins der ſchönſten Bilder des Guercino, obgleich die Zuſammenſetzung ſich nicht ganz rechtfertigen läßt. Der Leichnam Chriſti iſt ſitzend auf ſeinem Grabſteine abgebildet. Dieſe Stellung, die an und für ſich ſelbſt etwas Steifes hat, iſt überher einem todten Körper unnatürlich oder wenigſtens ungewöhnlich. Die Mutter außer ſich vor Schmerz, ſtürzt auf ihren Sohn zu, gleichſam als wollte ſie auf ihn fallen. So wahr dieſer Ausdruck des höchſten Schmerzens und mütterlicher Innbrunſt iſt, er enthält eine ſichtbare Unwahrſcheinlichkeit; und ein Körper, den wir immer außer dem Gleichgewichte

ſehen, iſt für die Kunſt eben ſo wenig ein ſchicklicher Gegenſtand, als ein ganz unbeweglicher ſteifer Leichnam. Dies abgerechnet, iſt der Ausdruck edel, ſchön und ergreifend wahr. Die Färbung iſt aus der ſchönſten Zeit dieſes Meiſters, und die Figuren heben ſich hoch vom Grunde ab.

Hagar mit dem Engel und die Samariterin, zwei Gemählde des Mola.

Zwei Bildniſſe auf einem Gemählde vom Tintoret. Voll geiſtreicher Behandlung, aber nicht ohne Incorrektionen.

Eine Bamboſchade von Rubens. Sie iſt von ihm, aber eins ſeiner ſchwächſten Bilder. Andere nennen Jordaens als den Meiſter.

Eine Heilige, die das heil. Abendmahl aus den Händen der Engel empfängt von Carlo Maratti. Die Köpfe des Engels und der Heiligen haben eine gewiſſe Lieblichkeit ohne Bedeutung. Die Sucht, die Figuren in ihrer Stellung, und ihre einzelnen Gliedmaßen in ihrer Lage unter einander, recht abwechſelnd zu machen, — das ſogenannte Contraposto der Italiener — hat den Meiſter zu den unnatürlichſten und gezwungenſten Drehungen verleitet.

Ein heiliger Franciscus vom Muziano.

Eben dieſer Heilige vom Guido.

Die Mahlerei und die Bildhauerkunſt vom Guercino. Sehr verdorben.

Einige Köpfe von Männern und Weibern auf demſelben Gemählde, aus der Venetianiſchen Schule.

Die Himmelfahrt Mariä. Man ſchreibt ſie dem Rubens auch dem Vandyck zu, wahrſcheinlich

lich aber iſt dies Bild eine Copie; die Farbe fällt zu ſehr ins Graue.

† Eine Flucht nach Aegypten vom Guido. Ein ähnliches Bild findet ſich zu Neapel in der Kirche des heiligen Philippus Neri. Das Bild iſt vortrefflich gedacht. Vielleicht würden wir die Stellung der Maria, in der ſie den Schleier über ihr Kind zieht, gezwungen finden, wenn dieſe Handlung nicht einen glücklichen Streifſchatten hervorbrächte. Der Kopf der Madonna iſt ohne Ausdruck. Deſto ſchöner iſt der Kopf des heiligen Joſephs, und äußerſt reizend der Engel, welcher der Jungfrau eine Blume darbietet. In den Gewändern iſt zu viel Aengſtlichkeit. Die Färbung iſt aus ſeiner erſten Zeit, und fällt ins Schwarze. Das Bild hat ſehr gelitten. Die Würkung des Helldunklen muß vortrefflich geweſen ſeyn. Man ſieht noch jetzt, wie weiſe Licht und Schatten vertheilt ſind.

* * *

Theil der Gallerie, der durch Stufen abgeſondert iſt.

† Hart am Fenſter ein Ecce Homo von Correggio. Halbe Figuren. Ueber die Originalität iſt kein Zweifel. Auguſtino Carraccio hat es unter ſeinem Nahmen geſtochen.

Ecce Homo: das beſte Gemählde des Correggio in Rom.

Man kann die Zuſammenſetzung dieſes Gemähldes nicht als Muſter anpreiſen. Pilatus lehnt ſich zum Fenſter heraus, und zeigt den Chriſt, der unten ſteht. Die Madonna fällt in Ohnmacht, und der heilige Johannes empfängt ſie in ſeine Arme. Ein

Soldat ſteht in der Ecke. Die Figuren ſind nicht gut gruppirt, und zu einzeln hingeſtellt. Der Chriſt hat den Ausdruck eines Mannes, deſſen Schönheit, die jedoch in ihrer Blüthe nie zum Ideal erhoben geweſen ſeyn kann, durch körperlichen Schmerz und Krankheit gewelkt iſt, und blos mit ſeinem eigenen Leiden beſchäfftiget, ſieht er nicht auf ſeine Mutter, die in Ohnmacht fällt. Dieſe hingegen zeigt durch Mine und Stellung ſehr wohl den Schmerz, der ihr das Herz abdrückt.

Es hat dem Mahler an Platz zur Anordnung ſeiner Figuren gefehlt, daher ſind die Figuren ſo wunderlich geſtellt daß die Hände der Madonna ſogar auf einen Tiſch gelegt ſind. Ein ſehr unglücklicher Gedanke! Der heilige Johannes betrachtet die Mutter Gottes nicht mit der Theilnehmung des Mitleids, ſondern mit dem Entzücken eines Liebhabers. Der Kopf des Pilatus iſt ſchön, und die Hand, womit er den Chriſt zeigt, von trefflicher Verkürzung. Auch iſt der Kopf des Soldaten gut. Die Zeichnung im Ganzen iſt nicht übel, aber die Hände des Chriſts ſind zu ſteif.

Die Farbe hat ſehr gelitten, ſie fällt etwas ins Braune, und iſt aus des Meiſters erſter Zeit. Dem ohngeachtet iſt ſie voll ſchöner Tinten. Der Hauptvorzug dieſes Gemähldes beſteht in der ſchönen Ründung. Die Figuren heben ſich hoch von der Fläche ab.

Dies Bild iſt das beſte Werk des Correggio in Rom: allein zur Kenntniß des Werths dieſes großen Künſtlers bei weitem nicht hinreichend.

Hierzu

Hierzu wird eine Reiſe nach Parma oder Dresden erfordert.

Antonio di Allegris ward zu Correggio im Modeneſiſchen 1484 gebohren. Der Nahme ſeiner Vaterſtadt ward die Bezeichnung des vorzüglichen Talents, das ſie hervorgebracht hatte. Er ſtarb wahrſcheinlich 1534.

Bemerkungen über den Correggio.

Wie ſoll ich mir den Charakter des Mahlers denken, deſſen Werke den allgemeinſten Anſpruch auf den Beifall der Kenner, und zugleich des ungelehrten Haufens haben? Deſſen Werke beim erſten Anblick anziehen, und ſich am häufigſten der Erinnerung ungerufen wieder darſtellen?

Ich denke ihn mir mit der gutherzigen Unbefangenheit des glücklichen Alters, das nur von dem Schein der Dinge gerührt wird: mit einem Herzen, das nur für ſanfte Eindrücke Sinn hat, und mit einer Gleichheit des Humors, die durch keine heftige Erſchütterungen von Freude und Traurigkeit unterbrochen, auf die Unterſcheidungszeichen der Dinge, die ſie umgeben, nur in ſo fern achtet, als ihre Geſtalten ſie angenehm afficiren.

Iſt meine Vermuthung wahr, ſo muß Correggio einer der glücklichſten Menſchen geweſen ſeyn: glücklich durch eine Einbildungskraft, die ihm wachend Bilder zuführte, wie man ſie getäuſcht von Morgenträumen eines geſunden Schlafes ſieht, lieblich aber ohne hohe Bedeutung; oder glücklich durch die fortdauernde Stimmung, die wir übergehend an denen bemerken, welche die Würkung des Weins in wohlthätiger Maaße empfinden: In ihrer Sorglo-

ſigkeit gleiten dieſe über die Oberfläche der Dinge weg, ohne ihr Weſen zu durchdringen, ihr Herz wird offen, zutraulich, verbindet ſich genau mit dem Gegenwärtigen, ihr Auge ſieht die Umriſſe, die Farbe, das Licht und den Schatten ohne genaue Beſtimmung des Einzelnen in einander fließen, und drückt ſich ihrer Seele mit dem Reize einer entkörperten Erſcheinung ein.

Iſt die Mahlerei ein Schein; liefert ſie die Geſtalten nur wie ſie in einer gewiſſen Entfernung geſehen werden, in der wir über Richtigkeit der Umriſſe, über Wahrheit einzelner Tinten nicht mehr im Stande ſind, zu urtheilen; wo lauter Maſſen von Farben, Maſſen von Licht und Schatten uns das Erkenntniß der Würklichkeit der Gegenſtände außer uns geben: ſo hat Correggio die Geheimniſſe dieſer Kunſt beſſer als jeder andere verſtanden.

Dieſes Talent, die ſichtbaren Gegenſtände in einer gewiſſen Entfernung mit einer ergreifenden Würklichkeit darzuſtellen, die kein anderer Künſtler in dem Grade erreicht hat, iſt es, welches nebſt dem Ausdruck einer gefälligen Grazie dem Correggio die Bewunderung der Kenner zugezogen hat. Weniger wahr als Tizian in Darſtellung des Körperlichen; weniger wahr als Raphael in Darſtellung der Seele; ſchöner als jener, oft gefälliger als beide, hat er den Erſcheinungen, die er hinzauberte, einen Reiz zu geben gewußt, den wir für alle das Vergnügen nicht hingeben würden, das bei näherer Unterſuchung des Wahren und Bedeutungsvollen auf die Seite ſeiner Nebenbuhler tritt.

Man

Man ſtreitet von beiden Seiten mit guten Gründen über die Frage: ob Correggio ſeine Talente allein der Natur, oder zu gleicher Zeit einer gebildeten Erziehung, und der Kenntniß der Werke ſeiner Vorgänger in neueren Zeiten, und der Antike zu danken gehabt habe?

Diejenigen, die dies leugnen, ſetzen ihn in die niedrigſte Claſſe des Pöbels, und behaupten, daß er unter der Sorge für die nothdürftigſten Bedürfniſſe des Lebens erlegen ſey. Die andern machen ihn zu einem wohlhabenden Mann von der beſten Abkunft, und ſpüren in jedem Zuge ſeines Pinſels ein Vorbild aus älteren Kunſtwerken auf. Man geht auf beiden Seiten zu weit. Es ſcheint kaum wahrſcheinlich, daß ein Mann, der von Kindheit an gegen Elend angekämpft hat, das feine Empfindniß heiterer Schönheit habe bewahren können, das ſeine Werke auszeichnet. Ohnſtreitig trifft man in den Werken des Andrea Mantegna, ſeines Zeitgenoſſen und wahrſcheinlich ſeines Lehrers, jene Spuren des Reflexes an, die er nachher bis zur höchſten Vollkommenheit ausgebildet hat; in den Werken des Leonardo da Vinci jene Idee von Grazie, der er das Gezwungene zu benehmen wußte; und in der Antike jene Größe der Formen, die er in ſeine Köpfe übertrug, wenn er ſie gleich durch einen Zuſatz übertriebener Gefälligkeit oft wieder verkleinert hat.

Allein dieſe Wegweiſer haben ſeinem Geſchmack nur von weitem Richtung gegeben. Er ſcheint ihre Vorzüge dunkel und im Allgemeinen empfunden, und mit Hülfe der ihm eigenen Perceptionsart in die

Erfahrungen übertragen zu haben, die er aus der Natur entlehnte.

Er nahm alſo ſeine Formen aus der Natur, die ihm ſein Vaterland zeigte, aber er gab ſie mit einem Zuſatz ſeiner Einbildungskraft wieder: ſo wie der Weinſtock, den man aus nördlichen Ländern nach heißeren Gegenden verpflanzt hat, dort veredelte Früchte trägt.

Correggio verdient nicht als Muſter für dichteriſche Empfindung aufgeſtellt zu werden. Er arbeitete für Klöſter und Kirchen. Die Süjets wurden ihm aufgegeben: mehreſtentheils waren es Verſammlungen von Heiligen.

Der Ausdruck, der ihm am beſten glückte, war der einer heiteren Ruhe und gefälliger Fröhlichkeit. Zu dem Ausdruck ſtarker Leidenſchaft ſcheint ſein Pinſel weniger geſchickt geweſen zu ſeyn, nach den wenigen Verſuchen dieſer Art zu urtheilen, die uns von dieſem Meiſter übrig ſind. Seine Grazie hat hin und wieder etwas affektirtes, und zeigt zu viel Anmaaßung, gefallen zu wollen.

Von ſeiner Anordnung der Figuren, oder von der eigentlichen mahleriſchen Erfindung will ich ganz zuletzt reden, wenn ich von ſeinem Hauptverdienſt: dem Helldunkeln, werde geſprochen haben.

Jugendliche Figuren, vorzüglich Engel, ſind ſeine ſchönſten: Man erkennt ſeine Weiber an den großen mit hohen Augenliedern bedeckten Augäpfeln wieder, an einer etwas breiten ſenkrechten Naſe, und an dem Munde, der zum Lächeln gezogen iſt. Den Figuren der Gottheit gab er eine gewiſſe idealiſche Schön-

Schönheit, die inzwiſchen mehr den Ausdruck ſchwacher Güte als der Majeſtät an ſich trägt. In der Darſtellung des reifen Alters, der Helden, der Charaktere, die Seelengröße und Hoheit vorausſetzen, ſcheint er nicht ſeine Stärke gehabt zu haben.

Correggio hatte den Grundſatz, ſeine Gegenſtände ſo darzuſtellen, wie man ſie aus einiger Entfernung erblickt. Die Umriſſe wurden alſo nicht ſcharf angedeutet, ſondern floſſen mit der Luft mit dem Grunde zuſammen. Was dadurch an Weichheit und Lieblichkeit auf der einen Seite gewonnen wurde, das gieng auf der andern an Beſtimmtheit und zuweilen ſelbſt an Richtigkeit verlohren. Seine Linien ſind alle ausgeſchweiſt und ſchlängelnd. In Verkürzungen war er außerordentlich: er war der erſte, der ſie in Deckenſtücken einführte: Bei der Wahl ſeines Faltenſchlags dachte er hauptſächlich darauf, große Maſſen auszufinden, die fähig wären, das Licht und den Schatten zuſammen zu halten: Die Andeutung des Nackenden ward darüber oft aus den Augen geſetzt.

So bald ich das Colorit des Correggio in einzelnen Theilen ſeiner Gemählde unterſuche, ſo iſt es unwahr. In der Carnation ſind die Lichter weißer an den weiblichen, gelber an den männlichen Figuren, als die Wahrheit des Fleiſches es zuläßt. Seine Halbſchatten beſtehen aus einer grünlichen Lage, die, ſo gefällig ſie iſt, doch ſo rein und ungemiſcht in der Natur nicht angetroffen wird. Seine Schatten ſind zu braun.

Wenn man aber die Farbe ſeiner Gemählde mit der Farbe vergleicht, welche den Gegenſtänden eigen

iſt,

iſt, die in einer gewiſſen Entfernung geſehen werden, ſo erhält ſie einen größern Schein von Wahrheit. Sie wird nämlich ſo wahr, als ſie ſeyn muß, um die Würkung des Helldunkeln oder der harmoniſchen Abwechſelung heller und dunkler Partien hervorzubringen, aber nicht wahr genung, um das Gefühl der würklichen Farbe bei näherer Unterſuchung in der Maaße wie Tizian zu erwecken.

Begriff des Helldunkeln: Verſchiedenheit deſſelben von Colorit, Ründung, Beleuchtung, und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien.

Correggio iſt der erſte geweſen, der den Zauber des Helldunkeln in ſeinen Gemählden gezeigt hat: Viele nach ihm haben ſeine Grundſätze befolgt, und zum Theil was die Vertheilung heller und dunkler Partien ohne Rückſicht auf Wahrheit der Farbe anbetrifft, mit eben ſo vielem Glück als er. Nur darin hat er einen von allen ſeinen Nachfolgern noch nicht erreichten Vorzug, daß er dieſe hellen, dieſe dunklen Partien durch Farben ausgetheilet hat, die kein anderer Beleuchter ſo lieblich und der Natur ſo nahe tretend zu miſchen wußte.

Nichts hat mir bei dem Studio der Kunſt mehr Mühe gemacht, als den Unterſchied eines vollkommenen Colorits und eines vollkommenen Helldunklen zu begreifen, und noch ſchwerer wird es mir, ihn andern begreiflich zu machen. Alle Kunſtbücher, ſelbſt Mengs nicht ausgenommen, laſſen hier viel Schwankendes und Unbeſtimmtes in den Begriffen, die ſie mit den Wörtern: Farbengebung, Colorit Beleuchtung und Helldunkles verbinden. In der That fließen auch dieſe Begriffe in dem einzigen eines vollkommenen Mahlers zuſammen. Wenn wir aber die Theile der Mahlerei nach den Vorzügen beſtimmen,

Digitized by Google

men, die große Meiſter getrennt von andern beſeſſen haben, ſo ſind ſie verſchieden, und müſſen von mir nothwendig abgeſondert werden, wenn ich nicht in Lob und Tadel die größte Unbeſtimmtheit bringen will. Dieſe Unbeſtimmtheit aber hat die nachtheiligſten Folgen für unſere Art die Wahrheit der Nachahmung zu beurtheilen. Wir finden in den mehreſten Kunſtbüchern einen Rembrandt, einen Rubens, einen Andrea Sacchi als gute Coloriſten aufgeführt, ob ſie gleich bei Bekleidung der Gegenſtände mit Farbe keinen andern Regeln als denen des Helldunkeln und der Harmonie gefolget ſind: Man hat wohl gar das Colorit eines Carravaggio geprieſen, ob er gleich nur ſeine Körper zu ründen wußte.

Das Wort Farbengebung iſt ſeit einiger Zeit in einem ſo weitläuftigen Verſtande für die ganze Würkung, die durch den Auftrag der Farbe erreicht wird, ja! ſogar für Behandlung der Farbe genommen worden, daß man Gefahr läuft ſich gar nicht mehr zu verſtehen, wo man es braucht. Ich will daher lieber das Wort Colorit durch Färbung, Farbenmiſchung geben, oder das ausländiſche Wort Colorit ſelbſt beibehalten, da es ohnehin längſt das Bürgerrecht bei uns erhalten hat.

Colorit alſo: Bekleidung eines Gegenſtandes mit der Farbe, die ihn von andern ſichtbaren Gegenſtänden in der Natur unterſcheidet, iſt vom Helldunkeln, von der Vertheilung heller und dunkler Partien durch Wahl der Farben und Beleuchtung nach weiſen Grundſätzen weſentlich verſchieden. Die Verwechſelung beider Begriffe hat einen doppelten Grund.

Helle

Helle und dunkle Partien werden in einem Gemählde durch Anwendung von Körpern, die ihrer Farbe nach des Eindrucks des Lichts mehr oder weniger fähig ſind, oft allein gebildet, und immer ſehr unterſtützt. Ihre Auswahl zur Hervorbringung des Helldunkeln ſetzt Kenntniß ihrer Eigenſchaften in Rückſicht auf Farbe zum Voraus. Man hat eines der Hülfsmittel, deren ſich die Mahlerei bedient, helle und dunkle Partien in einem Gemählde erſcheinen zu laſſen, für den Zweck ſelbſt genommen, ohne zu bedenken, daß auch ungefärbte Zeichnungen, Kupferſtiche, der Würkung des Helldunkeln fähig ſind, ob ſie gleich der Farben ganz entbehren.

Auf der andern Seite iſt die Beobachtung der Veränderung, die der Zufluß von Licht auf die Farbe eines Körpers hervorbringt, ein nothwendiger Theil des Colorits, um runde Körper auf einer Fläche erhoben erſcheinen zu laſſen: Denn das Zurückweichen der Theile, die ſich vom Auge entfernen, wird hauptſächlich durch Abſchwächung des zuſtrömenden Lichts ausgedrückt. Dieſe Veränderung in dem Zufluß des Lichts, wodurch helle und dunkle Partien entſtehen, die man eigentlich nur Ründung nennen ſollte, hat man mit dem Helldunkeln verwechſelt. Und nur zu oft verſteht man unter dieſem letzten Ausdrucke weiter nichts als den Contraſt von Licht und Schatten, wodurch flache Theile als erhoben erſcheinen. Freilich kann ohne dieſe Ründung der Mahler nicht mahlen, aber auch der Kupferſtecher kann ohne ſie nicht in Kupfer ſtechen, und beide können gut ründen, ohne das Helldunkle zu verſtehen, d. i. die Veränderung des Hellen zum Dunkeln, die der Zufluß des

Lichts

Lichts auf einen Körper hervorbringt, ausdrücken, ohne die Abwechſelung, die dadurch entſteht, nach kluger Einſicht ihrer Würkung im Ganzen auszutheilen.

Um die Verſchiedenheit des Colorits von der Abwechſelung heller und dunkler Partien, wie ſie durch die eigentliche Ründung entſteht, und den Abſtand dieſer Ründung von der weiſen Vertheilung heller und dunkler Partien in einem Gemählde, (von dem eigentlichen Helldunkeln,) beſſer zu unterſcheiden, bitte ich um einige Aufmerkſamkeit auf folgende Bemerkungen.

Der Italieniſche Nahme Chiaro oscuro, von dem das franzöſiſche Clair obſcur und unſer deutſches Helldunkle herſtammt, bedeutete urſprünglich Gemählde aus einer Farbe, deren hellere Miſchung Chiaro, das Licht, die dunklere oscuro, den Schatten anzeigt: Der Zuſatz von Weiß und Schwarz liefert in Gemählden aus einer Farbe die nothwendigen Miſchungen, um die zur Ründung erforderliche Degradation des Lichts zum Schatten, mithin auch die daraus entſtehende Abwechſelung heller und dunkler Theile, auszudrücken. In vielfarbigen Gemählden kann man die Ründung auch durch andere Miſchungen begreiflich machen. Nicht blos der Zuſatz von Weiß und Schwarz macht einen gewiſſen Theil hervorragend oder zurückweichend, d. i. hell oder dunkel, ſondern die reinen Farben tragen auch die urſprüngliche Verſchiedenheit an ſich, das Auge bald mehr bald weniger anzuziehen, je nachdem ſie durch ihre lockere oder dichtere Conſiſtenz mehr

Digitized by Google

mehr oder weniger Lichtſtrahlen auffangen. Zum Beiſpiel, das Gelbe zieht das Auge mehr an als das Blaue, das Rothe mehr als das Dunkelviolette u. ſ. w.

Nun nehme man den Fall an: Jemand wollte ein Geſicht mit lauter gelben, rothen, blauen und dunkelvioletten Farben bedecken: Wäre es unmöglich, Ründung damit hervorzubringen? Gewiß nicht. Das Gelbe würde die erhobenſten, das Blaue die zurückweichendern, und das Dunkelviolette diejenigen Theile andeuten, die ſich im Schatten verlieren; das Rothe könnte zum Reflex dienen. Ein ſolches Colorit könnte noch ſo unwahr ſeyn, es würde dem ohngeachtet alle Vorzüge der Ründung, ſelbſt des Helldunkeln, haben. In der That, unſere neuere Fechtelmahlerei beruhet auf keinen andern Grundſätzen, und in einem weniger auffallenden Grade hat das an ſich conventionelle Colorit der Niederländer kein anderes Verdienſt. Abwechſelung heller und dunkler Partien, welche die Ründung der Fläche hervorbringt, und von dieſer wieder hervorgebracht wird, iſt alſo von der Wahrheit des Colorits noch weſentlich unterſchieden.

Aber ſelbſt eine vortrefflich colorirte Figur, eine Figur, die mit lauter wahren Farben das Erhobene und das Zurückweichende, Licht und Schatten, mit einem Worte Ründung darſtellte, würde darum noch keinen Anſpruch auf die Würkung machen können, die eine weiſe Vertheilung heller und dunkler Partien in merklicher Abwechſelung und Vereinigung zu einem beleuchteten Ganzen hervorbringt.

Ein

Digitized by Google

Ein gutes Colorit erfordert Ründung, aber Ründung iſt hier nur Ingredienz der Wahrheit, nicht Folge einer weiſen Auswahl desjenigen, was ich dem Auge näher zu rücken, was ich dem Auge entziehen zu müſſen glaube. Tizians Werke ſind immer mit wahren Farben geründet, ſelten aber ſind die verſchiedenen geründeten Körper ſo zuſammengeſtellt, daß ſie eine von der Würkung des Hervorragens von der Fläche independente Würkung der Einheit und der Mannichfaltigkeit in hellen und dunkleren Partien, mit einem Werte, des Helldunkeln hervorbringen.

Dagegen haben die Künſtler unter des Correggio Fahne bemerkt, daß in demjenigen, was urſprünglich Behelf der Kunſt, Bedürfniß der Wahrheit war, im Grunde eine Quelle neuer Schönheiten liege: daß die poetiſche und mahleriſche Würkung aus der weiſen Vertheilung heller und dunkler Partien wahren und weſentlichen Vortheil ziehen könne.

Denn um einer Fläche nunmehro die gehörige Abwechſelung in Einheit zu geben, die ſie zu einem ſchönen Ganzen macht, haben jene Meiſter ſich nicht blos genügen laſſen, die Körper einzeln zu ründen, ſondern dieſe geründeten Körper nun auch, je nachdem jeder durch ſeine Farbe mehr oder weniger Lichtſtrahlen aufzufangen im Stande war, in ſchicklicher Verbindung des Hellen und Dunkeln mit einander abwechſeln laſſen. Hier iſt Wahl. Denn man kann zwei ſchwarze Körper neben einander geſtellt ſehr wohl als runde Körper erſcheinen laſſen, nur

Bayerische Staatsbibliothek München

die Forderung des Geſchmacks läßt dieſes nicht wohl zu: es fällt nicht ſo gut ins Auge.

Weiter: Der Künſtler, der auf einer Fläche arbeitet, nimmt die Quelle de Lichts, womit er ſeine Figuren von dem Grunde abhebt, nicht außer dem Gemählde, ſondern in demſelben an: es ſey die Helle des Tages, das Licht des Mondes, das Leuchten einer Flamme, der Wiederſchein erleuchteter Körper auf andere u. ſ. w.

Ein Gemählde iſt wie ein Theater anzuſehen, auf welches der Zuſchauer aus einem dunkeln Orte hinblickt, mithin das Licht nicht auffangen kann, wie er will, ſondern ſo nehmen muß, wie es ihm der Decorateur von ſeinen angebrachten Lämpchen auf die vorgeſtellten Gegenſtände fallen läßt. Dieſes Licht alſo kann der Künſtler nach Gefallen leiten: bald es hemmen, indem er gewiſſe Körper vorrückt, bald zuſtrömen laſſen, indem er andere Körper wegräumt. Hier iſt wieder Wahl, nicht blos Bedürfniß der Wahrheit. Der Held kann auch im Schatten geründet ſeyn, ſich vom Grunde abheben, aber wir ſehen ihn lieber im Lichte, darum leitet der Künſtler daſſelbe dahin. Dies heißt im eigentlichſten Verſtande Beleuchtung.

Dieſer beiden Mittel, der Wahl unter hervortretenden und zurückweichenden Farben, und der Leitung des zufallenden Lichtes, bedient ſich nun der Künſtler zum Wohlgefallen der innern und der äuſſeren Sinne helle Partien mit dunkeln abwechſeln, und zu einem Ganzen ſich vereinigen zu laſſen: mit einem Worte er unterſtützt durchs Helldunkle mahleriſche und poetiſche Würkung.

Will

Will er die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf den intereſſanteſten Ausdruck richten, Hauptperſonen hervorheben, Nebenperſonen zurückhalten; er wird helle Farben, höheres Licht hieher bringen: So wird das Helldunkle ein Theil der poetiſchen Erfindung. Soll hingegen die mahleriſche Würkung dadurch gewinnen; er wird theils durch Wahl der Farben, theils durch die Beleuchtung mehrere der Form ihrer Umriſſe nach verſchiedene Körper zu einer Maſſe, und dieſe wieder zu einem Ganzen verbinden, das ſich mit Leichtigkeit überſehen läßt, ſich von ſelbſt ordnet, und dem Auge bald Geſchäfftigkeit bald Ruhe gewährt.

Oft macht die bloße willkührliche Abwechſelung heller und dunkler Maſſen dem Auge Vergnügen, dies wird jedoch am vollſtändigſten, wenn ſie mit Wahrheit verbunden und von Weisheit geleitet iſt.

Auch der Kupferſtecher iſt nicht ganz des Hülfsmittels, durch die Abwechſelung der natürlichen Farben der Körper helle und dunkle Partien zu bilden, entblößt. Die verſchiedene Form und Anzahl der Schraffirungen vertritt bei ihm die Stelle der Farbe.

Und ſo wären wir denn auf den vollſtändigen Begriff des Geheimniſſes des Helldunkeln geleitet: **Es iſt weiſe Vertheilung heller und dunkler Partien, nach weſentlicher Verſchiedenheit der Farben der Körper, in Rückſicht auf ihre Fähigkeit das Licht mehr oder minder aufzufangen, und der Maſſe von Licht, die der Künſtler darauf zufließen läßt.**

Wir werden nun auch die Verſchiedenheit fühlen, die zwiſchen Helldunkeln und Colorit, zwiſchen Hell-

dunkeln und Rundung, zwiſchen Helldunkeln und Beleuchtung eintritt. Ein gutes Colorit beſteht nicht ohne Rundung, aber es beſteht ohne Helldunkles; dies zeigt Tizian. Ein gutes Helldunkle beſteht ohne gutes Colorit; dies zeigen viele Kupferſtecher, dies zeigt beinahe die ganze niederländiſche Schule. Rundung iſt nur ein weſentliches Beſtandtheil des Helldunkeln, Beleuchtung nur ein Mittel es hervorzubringen; dies zeigen viele Gemählde, in denen blos die Wahl gewiſſer Farben die Haltung unterbricht, z. E. das dunkelblaue Gewand der Mnemoſyne in dem Parnaß von Mengs: Endlich kann auch das bloße Spiel heller und dunkler Partien, nicht für eine weiſe Vertheilung derſelben gelten; dies zeigt die neuere Venetianiſche und Neapolitaniſche Schule.

Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen iſt.

Wenn wir alſo unſern Correggio groß im Helldunkeln nennen, ſo nehmen wir auf die Wahrheit und Weisheit ſeiner Vertheilung heller und dunkler Partien Rückſicht: auf die Abwechſelung derſelben, die er durch Wahl der Farben, durch Wahl der Quellen und Gänge des Lichts in ſeine Gemählde zu bringen wußte, ohne der Harmonie zu ſchaden. Weil das Auge Wahrheit liebt, ſo iſt der Urſprung des Lichts, die Leitung deſſelben, immer in dem Gemählde deutlich motivirt: Weil das Auge das Schönſte am auffallendſten zu ſehen wünſcht, ſo ſind diejenigen Farben, die es am meiſten anziehen, dahin geſetzt, das höchſte Licht dahin geleitet, wo er jenes hinzulenken wünſchte. (Schade! daß dies oft mehr mit Rückſicht auf blos mahleriſche als poetiſche Schönheit geſchehen iſt). Weil das Auge Abwech-

Abwechſelung liebt, ſo iſt das Helle mit dem Dunkeln in Contraſt gebracht: Weil das Auge Ordnung liebt, ſo iſt das Helle und Dunkle nicht zerſtreuet, ſondern in leicht abzuſondernde größere Maſſen gebracht: Weil aber das Auge auch Uebereinſtimmung liebt, und das Abſtechende, Schneidende haßt, ſo ſind die Uebergänge vom Hellen zum Dunkeln leicht, allmählig fortſchreitend; und dies letzte Geheimniß hat er noch mehr der Auswahl durch ſich ſelbſt hervorſtechender und zurückweichender Farben, als der Leitung des Lichts zu verdanken. Correggio iſt aber auch darum doppelt groß im Helldunkeln, weil er zu gleicher Zeit im Colorit der Natur treuer geblieben iſt, als alle andere Meiſter, die einer ähnlichen Würkung nachgeſtrebt haben. Ganz wahr iſt er nicht geweſen, immer hat die Rückſicht auf die Würkung, welche die Tinte als helle oder dunkle Partie für das Ganze hervorbringen würde, die Rückſicht auf örtliche Wahrheit im Einzelnen, um etwas geſchwächt. Aber es frägt ſich noch: ob bei weitläuftigeren Compoſitionen die Wahrheit der Färbung im Einzelnen, mit der Wahrheit der Färbung im Ganzen beſtehen könne?

Zweifel: ob man in größeren Compoſitionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne?

Ich wünſchte Zeit zu haben, auseinanderzuſetzen, warum ich nicht glaube, daß es für ſterbliche Künſtler möglich ſey, ein ganz wahres Colorit mit einem ſehr guten Helldunkeln, in einem Gemählde das mehrere Figuren enthält, zu verbinden: warum dies, außer in einzelnen Figuren, für Ton, Harmonie, Haltung und Luftperſpektiv mit vielen Gefahren verknüpft ſey: warum endlich Correggio, um Correggio zu ſeyn, nicht wie Giorgione, Tizian, Vandyck

und Mengs habe coloriren können. Doch für den Liebhaber würde ich ſchwerlich verſtändlich werden, und für den Künſtler? dem muß man nichts ſagen, was ihn abhalten könnte, ſo wahr im Einzelnen zu werden, als er es werden kann. Wer wie Tizian colorirt, wird bei unſern größern Kenntniſſen derjenigen Theile der Kunſt die größere Gemählde zu einem gefälligen Ganzen machen, dieſen leicht ſo viel an Wahrheit aufopfern können, als die Zuſammenſtimmung erfordert.

Ueberhaupt verdanken wir dem Correggio Vieles von der Kenntniß der Theile der Mahlerei, welche ein Gemählde von größerer Compoſition zu einem gefälligen Ganzen machen. Unſtreitig hat er darin den nachfolgenden Mahlern wenigſtens auf die erſte Spur geholfen.

Correggio erſter Lehrer der Gruppirung, des Contraposto, der Pyramidalgruppen.

Wenn er bei der Anordnung ſeiner Gemählde, bei der Zuſammenſtellung ſeiner Figuren in Gruppen zuerſt auf die Würkung des Helldunkeln Rückſicht nahm, ſo konnte dies doch nicht geſchehen, ohne daß er auch zugleich den Umriß dieſer Gruppen beſorgt hätte. Er mußte nämlich bald bemerken, daß ſolche zuſammengeſtellte Figuren, wenn ſie ſich an Größe und Stellung gleich wären, eine unangenehme Einförmigkeit hervorbringen würden. Er machte ſie daher an Größe verſchieden, ließ die Stellungen der einzelnen Gliedmaaßen gegen einander abwechſeln, und verband wieder das Ganze zu einer Form, deren Grundfläche ſich unvermerkt gegen die Höhe zu verſchmälert, und deren äußerer Umriß das Auge von einem Körper zum andern führt. Kurz! Correggio ward

ward auch Lehrer des Contrapoſto, der Pyramidalgruppen, und aller der Regeln, die man bei der Gruppirung in Abſicht auf Form und Zeichnung auf Koſten der Wahrheit und des Schicklichen in neueren Zeiten übertrieben hat.

Schmelz der Farben dieſes Meiſters.

Man lobt den Correggio oft des Schmelzes ſeiner Farben wegen, und mit Recht. Unrecht aber würde man haben, wenn man dieſes Lob blos von der Behandlung des Pinſels, von dem Vertreiben der Farben in einander verſtehen wollte. Sehr oft hat er ſeine Tinten rein aufgeſetzt und ſtehen laſſen. Aber er wußte ſie nach ihrer innern Uebereinſtimmung ſo vortrefflich zu wählen, daß in der einen immer der Uebergang zu der andern liegt. Daraus entſtand jene Vermählung aller zur Bedeckung der Tafel gebrauchten Farben, welche das Ganze wie den Guß eines Spiegels, wie den Fluß des Emails erſcheinen läßt. Dieſe Harmonie iſt es alſo, welche verbunden mit einer geſchickten Vertreibung der wohlgewählten Farben in einander, den Schmelz, das Ineinanderfließende der Farben des Correggio ſo bewundernswürdig macht.

Man ſieht in dieſem Zimmer noch mehrere Bildniſſe, die man dem Vandyck zuſchreibt. Sie können aus ſeiner Schule ſeyn. Einige ſind Copien nach Venetianiſchen Meiſtern.

Eine Magdalena, die man dem Guido beilegt.

Ein Ecce Homo vom Albano. Eine Wiederholung des Gemähldes im erſten Zimmer. Es hat Vorzüge vor jenem.

Grablegung Chriſti von Guercino.

† Eine Grablegung Chriſti. Vielleicht die ſchönſte Compoſition, die jemals dem Guercino geglückt iſt. Der Mahler hat den Augenblick gewählt, in dem der Chriſt ins Grab gelegt wird. Joſeph von Arimathia hält ihn bei den Füßen, und der heilige Johannes umfaßt ihn von hinten zu. Zwiſchen dieſen beiden Männern ſteht die Mutter Gottes. Halb bedeckt ſie ihr Geſicht, und wagt kaum, den letzten Blick auf den Liebling ihrer Seele zu werfen, den die Erde nun bald umſchließen wird. Magdalena hebt ihre Augen in Thränen gebadet zum Himmel.

Die Anordnung iſt weiſe und der Handlung angemeſſen: Aber der Ausdruck iſt der vorzüglichſte Theil in dieſem Gemählde. Der Chriſt hat zwar nicht die Hoheit eines Gottes, aber die Mine, die er noch im Tode beibehält, zeigt den ſanften Schlummer des Gerechten. Welche Miſchung von Traurigkeit und Ehrfurcht herrſcht auf dem Geſichte des heiligen Johannes! Er ſcheint den Ausbruch ſeines Schmerzes zurück zu halten, bis er ſich dieſer letzten Liebespflicht gegen ſeinen Freund und Lehrer entlediget haben wird. In dem Joſeph von Arimathia bemerkt man einen Zug von Gutherzigkeit, der ſich in der Sorgſamkeit äußert, mit der er ſeinen Herrn ſanft zur Ruhe legen will. Die Mutter Gottes iſt trefflich gedacht und ausgeführet. Schüchtern blickt ſie auf den Chriſt, indem ſie ihr Geſicht halb aus den davor gelegten Händen herauszieht. Die Magdalena iſt eins von den gewöhnlichen Geſichtern des Guercino. Sie hat den naiven Ausdruck des Schmerzes einer hübſchen Bäurin. Die Färbung

Digitized by Google

bung iſt aus ſeiner beſten Zeit. Das Helldunkle pikant. Ich leugne es nicht, es iſt mir das liebſte Gemählde in der Gallerie.

† Der Tod des Regulus. Eine biſarre Compoſition des Salvator Roſa. Regulus ſteckt ſchon in der Tonne. Man entdeckt nur noch den hervorragenden Kopf. Die Carthaginenſer, wahrer Neapolitaniſcher Pöbel, ſind beſchäfftigt, Nägel in die Tonne zu ſchlagen. Die Anordnung, das Helldunkle und die Behandlung verdienen übrigens Aufmerkſamkeit.

Man kann dies Bild als ein Beiſpiel einer ſchlechten Wahl der Situation anführen, die eine Begebenheit zur ſichtbaren Darſtellung darbietet. Läßt ſich aus der ganzen Geſchichte des Regulus ein Augenblick herauswählen, der ärmer an intereſſantem Ausdruck wäre, als dieſer?

Eine Schlacht des Bourgognone, und eine Jagd, von demſelben. Man kann hier auf eine bequeme Art den Salvator mit dem Bourgognone vergleichen.

† Eine Aſſumption der Madonna vom Lanfranco. Eins ſeiner beſten Werke. Man ſieht ihm an, daß er den Correggio nachzuahmen geſucht hat. Die Färbung iſt zu grau.

Eine heilige Magdalena vom Guercino aus ſeiner guten Zeit. Der Buſen im Halbſchatten iſt vortrefflich. Der Ausdruck iſt nicht edel.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto. Sie iſt von ihm, aber keins ſeiner beſten Werke.

Digitized by Google

Eine Sybille und ein heiliger Hieronymus vom Guercino. Wahrſcheinlich Copien, ſo wie eine andere heilige Magdalena, die man ihm gleichfalls zuſchreibt.

Eine Frau mit ihrem Kinde und einige andere Bildniſſe auf demſelben Gemählde. Man ſchreibt es dem Mola zu. Es hat viel von der Venetianiſchen Schule.

Eine heilige Familie von Salviati.

† Die Peſt von Nicolaus Pouſſin. Die Wahl des Süjets iſt überhaupt nicht glücklich. Hier Etwas über die Art, wie er daſſelbe behandelt hat. Die Scene geht in einer Straße vor, in der man mehrere Tempel ſieht. In einem von dieſen bemerkt man eine zerbrochene Statue, das Volk nähert ſich derſelben in Haufen, wahrſcheinlich, weil ſie dieſem Zufall die Urſach des Unglücks zuſchreiben, das ſie heimſucht. Auf dem Vorgrunde ſtehen drei vorzügliche Gruppen. Ein junger Mann findet im Vorbeigehn ſeinen Vater todt hingeſtreckt, auf ſeinem Geſichte mahlen ſich Entſetzen und Schmerz. Eine Mutter liegt todt zwiſchen zweien Kindern, von denen das eine gleichfalls todt, das andere aber noch am Leben iſt. Der Mann, der ſich über ſein Weib beugt, und ſich die Naſe zuhält, ſtößt das lebende Kind zurück, das ſich ſeiner Mutter nähern will, und das älteſte, das hinzulief ſeine Mutter noch einmal zu umarmen, hält der Grosvater auf. Endlich eine ſterbende Frau, die ihr Kind einer Freundin anbefiehlt, die, es weinend von ſeiner Mutter trennt. Im Hintergrunde wird ein Todter begraben.

Das

Digitized by Google

Das Bild iſt voll des fürchterlichſten Ausdrucks. Die Zeichnung iſt richtig, aber den Gewändern merkt man wie gewöhnlich den Gliedermann an. Färbung und Helldunkel ſcheinen gut geweſen zu ſeyn, haben aber in der Folge der Zeit gelitten.

Man trifft in der Gallerie einige Statuen an, aber ſie ſind ganz unbedeutend.

* * *

Ich komme nun zu einigen Theilen des Pallaſtes, die man gewöhnlicher Weiſe nicht ſieht.

So hängen in den untern Zimmern an der Erde einige Marinen von Tempeſta, und einige Gemählde al Freſco von Kaſpar Pouſſin.

* * *

Zu den Zimmern des Cardinals Pamfili gehören einige andere Zimmer in dem obern Theile des Hauſes.

Man findet daſelbſt unter mehreren Gemählden † Ein ganz vortreffliches Bildniß eines Cardinals von Domenichino, ingleichen † Vier Köpfe von Tizian in einer Glorie. Ohngeachtet des gelben Grundes, worauf ſie gemahlt ſind, heben ſich die Köpfe ungemein.

* * *

Der Prinz und die Prinzeſſin bewohnen die ſogenannten Mezzaninen.

In dem erſten Zimmer finden ſich eine Menge Landſchaften von Placido Coſtanzi, Orizonte und andern, aber auch zwei von Claude Lorrain.

Im

Im zweiten Zimmer.

Zwei Landſchaften von Salvator Roſa.

Einige Heilige vom Garofalo, und mehrere Niederländer.

Im dritten.

Ein Cardinal in einer Bibliothek. Man ſchreibt dies Bild dem Albert Dürer zu.

Zwei kleine Landſchaften von Salvator Roſa.

Eine heilige Familie in der Manier des Baroccio.

Poliſchinell und ein Soldat von Salvator Roſa.

Viertes Zimmer.

Zwei Landſchaften mit Waſſerfällen von Pouſſin.

Zwei andere von Salvator Roſa.

Im fünften Zimmer.

Eine Herodias nach Tizian. Die Madonna im Ausdruck des Schmerzes über ihren Sohn, (Mere de douleur) ein verdorbenes Gemählde von Tizian.

Der Triumph des Bacchus und ein Begräbniß, zwei Bilder, die dem Nicolaus Pouſſin zugeſchrieben werden.

Eine

Digitized by Google

Eine Magdalena von Feti.
Eine angelegte Magdalena von Guido.
Zwei Landſchaften von Mola.

* * *

Im ſechsten.

Zwei Pouſſins und zwei vortreffliche Salvator Roſas.

Chriſt in den Limben von Venuſti.

Einige Schlachten von Bourgognone und Cerquozzi.

* * *

Im ſiebenden Zimmer.

Vier ſchöne Landſchaften von Pouſſin in Waſſerfarben.

Noch eine mit einem Sturm von demſelben.

Eine Landſchaft von Claude Lorrain.

Zwei Marinen von Manglar.

* * *

Im achten.

Mehrere Perſpektive von Vanvitelli, Lucatelli und andern.

* * *

Im neunten.

Zwei kleine Landſchaften von Domenichino und viele andere, welche Copien ſcheinen.

Ueberhaupt iſt die Menge der Gemählde in dieſen Zimmern unbeſchreiblich.

Es ſind einige Bologneſer, und vorzüglich einige Treviſanis darunter, die nebſt einer Menge

von

Digitized by Google

von Niederländern für die Liebhaber dieſes Stils von Werth ſeyn können: Ich habe ſie aber in ſolcher Eile ſehen müſſen, daß ich kein Urtheil darüber zu fällen wage.

* * *

In der Bibliothek iſt die berühmte Vergötterung Homers befindlich, ein Basrelief, welches ich jedoch nur anzeige, weil ich verſäumet habe, es zu ſehen. Man ſagt, der Werth deſſelben ſey als ſchönes Kunſtwerk betrachtet, nicht außerordentlich.

* * *

In dem Garten ſteht Marcus Antonius Colonna zu Pferde in Bronze.

Dem Liebhaber ſchöner Frieſen und architektoniſcher Zierrathen werden auch die Ruinen in dieſem Garten nicht entgehen.

Villa

Villa Negroni.

Ich wollte nur von Kunſtwerken reden: und doch! die Natur in dieſer Villa iſt ſo voll mahleriſcher Gegenſtände, mahleriſcher Würkung, ich verdanke ihr ſo heitere, glückliche Stunden; ich kann ſie unmöglich mit Stillſchweigen übergehen! Erleichterung des Begriffs vom Mahleriſchen.

Ehemals war dieſe Villa nach dem Zwange der Symmetrie eingerichtet, und diente zum Paradeplatze der Repräſentation eines Cardinals. Aber ſchon ſeit langer Zeit hat die Vernachläßigung ihrer gegenwärtigen Beſitzer die Natur in ihre vorigen Rechte wieder eingeſetzt. Sie giebt nun wahreren Genuß.

Wie einladend zu hoher Begeiſterung ſind nicht jetzt ihre verwachſenen Gänge! Wie abwechſelnd ſchön ihre Lorbeern, Pinchen, Myrthen und Cypreſſen! So edel in ihrer Form, ſo melancholiſch feierlich in ihrer Farbe! Das ſpricht, das fühlt; es ſind Seelen der Vorwelt, die nach hohem Leiden jetzt unter dieſer Rinde von den Anfällen des Schickſals ruhen, und ihrer Schwermuth ungeſtört nachhängen.

Mein Blick heftet ſich bald auf die Ruinen der Bäder des Diocletians in der Ferne, bald auf eine halb verſtümmelte Statue eines Römers vor mir, den ſeine Zeitgenoſſen groß nannten, und den wir nicht kennen. Aus dem grünlichen Rachen eines bemooßten Löwens rieſelt ein dünner Waſſerſtrang mit einförmigem Getöne, und indem dies meine

Digitized by Google

Seele in Nachdenken über vereitelte Plane, über verirrte Wünſche und aufgegebene Hoffnungen einlullt; girrt die Turteltaube zu meiner Seite.

Aber daß dieſe Stimmung nicht zur Schwermuth werde, lebt Alles um mich herum. Hier eine Bauerhütte, dort ein prächtiges Caſino. Das Land iſt einzeln an die Einwohner Roms ausgethan. Sie nutzen es theils zu Gartengewächſen, theils — ſo groß iſt der Umfang dieſer Villa mitten in der Stadt! — zu Weiden für Pferde, Kühe und Schaafe. Der Hirt auf ſeinen Stab gelehnt ſpielt mit ſeinem Hunde; die Heerden drängen ſich in Haufen zuſammen, die Römerin ſetzt ihr Körbchen neben ſich nieder, ihr Kind an ihre Bruſt zu drücken, und ein Paar Liebende Arm in Arm entgehen der Wachſamkeit ihrer ſtrengen Aufſeher unter dieſen Schatten. Wie verſtändlich dieſer Ausdruck! Wie mahleriſch das Alles, wenn nun der markige Strahl der untergehenden Sonne darüber her fährt!

Die Gewohnheit, von Jugend auf Alles in der Natur wie ein Gemählde zu betrachten, jedes Gemählde auf die Natur zurückzuführen, erregt meine Dankbarkeit in allen Fällen, wo ich entweder die Natur ohne Zuſatz in einen Rahmen faſſen könnte, oder wo die hülfreiche Hand der Kunſt mir in der Natur ein Gemählde zubereitet hat.

Beides finde ich in der ſogenannten Partie des Michael Angelo, dem nur die Verehrung der Italiener für ein ſo viel umfaſſendes, und mit groſſen Ideen ſchwangeres Genie, die Erfindung dieſes Hügels beilegen konnte.

Eine

Eine ſitzende Roma in coloſſaler Größe mit weißen Extremitäten und ſchwarzem Gewande, thront auf einer Anhöhe unter einer Gruppe von Pinchen, Cypreſſen und Mandelbäumen. Mehrere Mahler haben ſie in ihren Werken angebracht, und mich dünkt, ich kenne nichts, was mein Gefühl für mahleriſche Würkung ſo ausfüllt, meinen Begriff darüber ſo ſehr beſtimmt. Ich ſahe ſie einſt beim Untergang der Sonne, als der Mandelbaum gerade in Blüthe ſtand. Die Stufenleiter von Geſtalten: erſt die coloſſaliſche Roma, am einfachſten in Abwechſelung ihrer Theile, dann der buſchigte Mandelbaum, dann die fechtelartige Fichte und endlich die pyramidenförmige Cypreſſe, deren Gipfel ſich zu einer ſchmäleren Höhe zuſammenſpitzte; die verſchiedenen Miſchungen von Farben, die ſich im gelblichen Abglanz der niedergehenden Sonne zu einem Ton vermählten; die abwechſelnden Lichter und Schatten, durch die der Baum mit der Statue, die Statue wieder mit dem Baume zu einer Maſſe vereinigt wurden, bald durch die dunkle Farbe verſtärkt, bald durch die helle gebrochen, endlich doch in ſanften Uebergängen zuſammenfloſſen.

Alles dies ſage ich, gab mir das wahre Gefühl des eigentlich Mahleriſchen, des weſentlichſten Unterſcheidungszeichen der Mahlerei von ihren verſchwiſterten Künſten: merkliche Abwechſelung von Formen, merkliche Abwechſelung von Farben, endlich — ſelbſt eine Art der Färbung — merkliche Abwechſelung von hellen und dunkeln Partien, welche die Nerven des Auges auf vielfache Art ſpannen,

und dennoch durch Uebereinſtimmung ihrer Anſtrengung das Qualvolle nehmen.

* * *

Nun zu den Kunſtwerken, die in mehreren Gebäuden ſtehn.

* * *

In einem kleinen Caſino mitten im Garten.

Zwei in der Mauer befeſtigte Basreliefs. Das eine ſtellt ein Bacchanale vor, und iſt in einem guten Stile gearbeitet, aber ſehr ergänzt.

Sogenannter Marius. † Eine Conſular Statue, welche unter dem Nahmen Marius berühmt iſt: eine Benennung, für die man keinen hinreichenden Grund anzugeben weiß. [1]) Der Kopf dieſer Figur hat ungemein viel Charakter; die Stellung Natur und Wahrheit; das Gewand einen vortrefflichen Wurf. Die linke Hand iſt neu. Auch in Anſehung des Coſtume verdienet dieſe Statue Aufmerkſamkeit. [2])

Eine andere Conſular Statue. Gut; aber unter der vorigen.

Neptun von Bernini. Eines der mittelmäſſigſten Werke dieſes Meiſters. Es war auch nur zur Verzierung eines Springbrunnens verfertigt worden.

Eine Statue, die als Gärtner reſtaurirt worden, weil man ein krummes Meſſer in dem Leibbande

1) Winkelmann G. d. K. S. 781.

2) Winkelmann G. d. K. S. 434.

Digitized by Google

bande bemerkte, und dieſes für ein Gartenmeſſer anſah. Der Leibband iſt von Seilen, die mehrmals um den Leib gewunden, und künſtlich zuſammengeflochten ſind. Winkelmann [3]) erklärt dieſe Figur für einen Sieger, der im Wettrennen auf Wagen im Circo den Preis davon getragen hat. Kopf und Arme ſind neu.

* * *

In dem Hauptgebäude.

Unten auf der Diele und in einem Zimmer darneben: ein großer Vorrath von Statuen. Die mehreſten darunter ſind mittelmäßig. Ich hebe zwei heraus: weibliche Figuren mit Körben auf dem Haupte, welche ehemals zu Caryatiden gedient zu haben ſcheinen. Ihre Köpfe ſind reizend und ihre Gewänder ſchön geworfen. Die Haare fallen an beiden Seiten auf die Schultern herab. Sie tragen vielen weiblichen Schmuck, unter andern Ohrgehänge von Marmor, und Armbänder über den Knöcheln. [4])

Eine weibliche Figur mit einem Diadem und guter Drapperie. Die Hände ſind ſchlecht reſtaurirt.

Eine ſchöne Büſte des Cardinals Montalti, von Algardi.

Auf der Treppe.

Eine wilde Schweinsjagd. Der Kampf eines Tritons mit einem Meerungeheuer.

3) G. d. K. S. 856.

4) Winkelmann Geſch. d. Kunſt, S. 430 und 432.

Ein Bacchanal und noch eine Jagd. Basreliefs.

† Unter mehreren ſchlechten Statuen bemerke ich eine die als Minerva reſtaurirt iſt, wegen ihres ſchönen Gewandes, das auch wegen der ſeltenen Art, womit es befeſtigt iſt, merkwürdig wird. Ein Rieme oder Gürtel, der über der rechten Schulter unter den linken Arm durchgeht, hält es zuſammen. Kopf und Arme ſind neu. Den einen derſelben hebt ſie in die Höhe, wahrſcheinlich um den Speer damit zu halten. Inzwiſchen fürcht' ich, daß es dieſe Figur iſt, welche den Herrn Burckhard [5]) veranlaßt, in dieſer Villa eine donnerſchleudernde Minerva zu finden. Denn ich wüßte übrigens keine, die dieſe Angabe rechtfertigen könnte.

Weiter hinauf noch einige gute Basreliefs.

Eine Frauensperſon, die ſich auf den Arm eines Mannes ſtützt. Hocherhobene Arbeit von gutem Stile.

Schönes Basrelief. † Eine weibliche Figur, die einen Tempel mit Blumen kränzt. Ein hocherhobenes Werk von ſehr gutem Stile. Nur ein Arm und ein Fuß ſind modern. Geſichtsbildung und Stellung ſind ſo wie der Kopfputz ſehr reizend. Das fliegende Gewand iſt vortrefflich, und zeigt ſehr gut das Nackende an. Dies Basrelief iſt oft copirt worden.

Drei Helden aus der Odyſſee. Man erkennt unter ihnen den Ulyſſes an der Mütze.

Eine

5) Von der Uebereinſtimmung der Dichter und Künſtler S. 76.

Eine Frieſe mit dem Triumphe des Bacchus und der Ariadne. Von guter Compoſition und gutem Stile.

Eine andere mit Amorinen, die mit Hülfe eines Fauns einen trunkenen Satyr tragen.

Ein Satyr, der auf den Schultern eines Fauns hängt, während daß ein anderer ihm Streiche auf den Hintern austheilt. Der Idee wegen merkwürdig.

* * *

In einem großen Saale.

† Ein Amor von weißem Marmor, mit Weinreben bekränzt, und eine Weintraube haltend, wird von einem Leoparden von ſchwarzem Marmor getragen, auf deſſen Rücken ein Ziegenfell von Roſſo antico ausgeſpreitet iſt. Winkelmann [6]) hat Recht, dieſen Amor als eines der ſchönſten Kinder des Alterthums anzuführen. Der Kopf hat einen vortrefflichen Ausdruck, und das Fleiſch iſt ſehr zart und weich. Die beiden Beine ſcheinen modern.

Amor auf einem Leoparden reitend.

† Ein junger Apollo mit einem Kopfe, der nach einer lebenden Perſon gebildet zu ſeyn ſcheint. Dieſer Kopf iſt voller Charakter, und ſcheint viel Aehnlichkeit mit dem einer Statue zu haben, die der Cavaliere Azara unter dem Nahmen eines Britannicus beſitzt. Der Körper iſt ſo ſchön, daß Mengs denſelben bei ſeinem Apollo in der Villa Albani zum Vor-

6) Winkelmann G. d. K. S. 489.

Digitized by Google

Vorbilde genommen zu haben ſcheint. Die Arme, die ihn zum Apollo machen ſind neu. [7])

Mithras von ſchwarzem Marmor. Die Compoſition iſt weitläuftiger und die Ausführung beſſer als gewöhnlich. [8])

† Kopf

7) Winkelmann G. d. K. S. 502 drückt ſich folgendermaßen über dieſe Statue aus: Ein Apollo in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menſchen von 15 Jahren, kann unter die ſchönſten jugendlichen Figuren in Rom gezählet werden; aber der eigene Kopf deſſelben ſtellet keinen Apollo vor, ſondern etwa einen kaiſerlichen Prinzen aus eben der Zeit. Es fanden ſich alſo noch einige Künſtler, welche ältere und ſchöne Figuren ſehr gut nachzuarbeiten verſtanden haben. — Ich dächte, es dürfte ſchwer werden, den Beweis dieſer Zeitrechnung zu führen.

Begriff eines Mithras.

8) Mithras, Genius der Sonne. Urſprünglich perſiſche Idee, die aber Griechen und Römer nach ihrer eigenen Vorſtellungsart umbildeten. Man ſieht ihn gemeiniglich als Jüngling mit einer phrygiſchen Mütze, einem orientaliſchen Leibrocke mit engen Ermeln, die ſich an den Knöcheln der Hand ſchließen, und einem über die Schultern herabfliegenden Mantel. Er kniet auf einem niedergeworfenen Stiere, den er mit der linken Hand bei den Hörnern faßt, und mit dem Dolche in der rechten verwundet. Rund herum findet man ſymboliſche Figuren z. B. Hund, Schlange, Scorpion ꝛc. bald mehr, bald weniger. Sie ſcheinen zwar jede für ſich unerklärbar, jedoch im Ganzen den Lauf und Einfluß der Sonne zu bezeichnen.

Digitized by Google

† Kopf eines Paris von vortrefflichem Charakter, obgleich ein wenig hart in der Ausführung.

Hätte Sulzer [9]) dieſen Kopf geſehen, ſo würde er das, was Plinius von einem Gemählde des Euphranor ſagt, nicht ſo unglaublich gefunden haben. Plinius bemerkt nämlich Lib. LXXXIV. 8. In einem Gemählde des Paris vom Euphranor werde vorzüglich bewundert, daß man zu gleicher Zeit den Schiedsrichter der Göttinnen, den Verführer der Helena und den Meuchelmörder des Achilles darin erkannt habe. Dieſes Lob geht auf den Ausdruck des Charakters in der Mine dieſes verſchmitzten Weichlings, hinterliſtig im Siege über Männer und Weiber, und dieſen letzten zugleich theuer und gefährlich. Hier iſt von einer Allegorie gar nicht die Rede, wovon Sulzer jene Worte zu verſtehen ſcheint. Nicht jede Bezeichnung deſſen, wozu man ſich von einem Menſchen zu verſehen hat, iſt Sinnbild oder Allegorie.

Schöner Kopf eines Paris: Beweis der Möglichkeit auch unter ſchönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu laſſen.

Unterſchied zwiſchen Ausdruck des Charakters, und Symbol gewiſſer Eigenſchaften der Seele.

Eine kleine Nymphe oder Muſe mit einer Taube. Der Gürtel über den Hüften iſt merkwürdig.

Eine große bekleidete Figur. Auf dem Kopfe trägt ſie einen Schleier und einen ſonderbaren Kopfputz. Es ſcheint das Bildniß einer Kaiſerin zu ſeyn. Dieſe Statue hat viel Wahrheit.

Eine kleine Statue, als Hygea reſtaurirt.

† Ein Pariskopf von ſchönem Charakter bis an den Rand des Kinnes verhüllt. [10])

9) Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte, Artikel: Allegorie.

10) Winkelmann G. d. K. S. 352. behauptet, dieſe Tracht

Eine weibliche drappirte Figur. Der Kopf gleicht der jüngern Fauſtina, ſie iſt durch die modernen Arme zur Ceres geworden.

Eine Statue aus ſchwarzem Marmor mit ſilbernen Augen, dem Kopfputze nach ein Mauritanier, aber als Mars oder Gladiator reſtaurirt. Arme, Schenkel und Beine neu. Bei ihm eine Terme des Hercules.

Einige Büſten.

* * *

In dem Zimmer des Cuſtos dieſer Villa.

Berühmte Gruppe zweier Kinder.

† Eine Gruppe von Amorinen, deren einer dem andern eine Larve vorhält, worauf dieſer vor Schrecken rücklings zur Erde ſtürzt. [11]) Gedanke und Ausdruck ſind vortrefflich. Allein die Zeichnung ſcheint unrichtig, und die Ausführung vernachläßiget zu ſeyn.

Schöne Büſte eines Cardinals.

* * *

Im Garten.

Eine coloſſaliſche Figur in einer Niſche, und ein Basrelief darüber mit den neun Muſen. Beides mittelmäßig.

Eine weibliche Figur als Flora ergänzt. Die Stellung und das flatternde Gewand ſcheinen

Tracht ſey den Phrygiern und angränzenden Völkern eigen geweſen.

11) Winkelm. G. d. K. S. 352.

nen eine Tänzerin anzuzeigen. Kopf und Arme ſind neu. [12])

12) Winkelmann G. d. K. Vorr. S. 12 redet von einem Apollo mit einer modernen Violine. Dieſer iſt nicht mehr vorhanden:

S. 389. d. G. d. K. von einem Tyger aus Baſalt, den ich mich nicht erinnern kann, geſehen zu haben.

H. Volkmann hiſtor. krit. Nachrichten über Italien S. 247. führt drei Landſchaften von Pouſſin an, die nicht mehr vorzufinden ſind.

Das Kind mit dem Schwane, welches er aus Burckhards Werke in der Note anführt, ſteht auf dem Campidoglio.

Digitized by Google

Pallaſt Doria.

Groſze Gallerie.

Wenn man rechter Hand hinein tritt.

Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Aus der erſten Manier des Tizian. Die Umriſſe ſind etwas ſteif, und die Farben noch etwas roh, aber dennoch friſch und ſaftig. Die Stellung des Chriſtus iſt unſchicklich. Die Landſchaft iſt ſchön und ſehr kräftig colorirt, aber mit Vernachläßigung der Luftperſpektiv.

Der heilige Hieronymus von Spagnoletto.

Die Grablegung Chriſti von Ludovico Carraccio, oder von Padoanino. Die Zuſammenſetzung dieſes Gemählдes iſt ſehr gut, und hat im Ganzen etwas Erhabenes und Edles. Nur ſcheinen mir die Figuren der Engel, deren einer den Chriſtus beim Kinn faßt, der andre aber ſeine Finger kreuzweiſe in die erſtarrten Finger des Heilands legt, zu ſpielend und der Würde des Gegenſtandes nicht angemeſſen. Der Ausdruck iſt übrigens gut, vorzüglich in den beiden Weibern. Die Zeichnung ſcheint hin und wieder etwas unbeſtimmt z. E. im Arme des Alten. Die Färbung fällt zu ſehr ins Graue.

Ein alter Kopf mit einer weißen Roſe auf dem Tiſche, von Tizian.

Ein

Digitized by Google

Ein anderer Kopf, den man auch dem Tizian zuſchreibt, aber nicht in ſeinem Stile.

Ein Weiberkopf, der nach Leonardo da Vinci copirt zu ſeyn ſcheint.

† Aldobrandiniſche Hochzeit copirt von Pouſſin. Die Figuren ſind etwas ſchwerfälliger als im Original. Der junge ſitzende Mann iſt zu braun colorirt. Ein Fehler, den Pouſſin um ſo eher hätte vermeiden müſſen, da das Original nur durch den Einfluß der Zeit ſo braun geworden iſt. Denn das Bein, was ſich erhalten hat, iſt von guter Färbung.

† Eine heilige Magdalena, die vor Ermattung von Schmerz eingeſchlafen zu ſeyn ſcheint, von Michael Angelo Carravaggio. Wahrſcheinlich diente ihm ſeine Magd zum Vorbilde. Man muß geſtehen, daß er ſie ſehr treu copirt hat. So niedrig die Wahl der Formen iſt, ſo bleibt dies Bild doch eins der beſten dieſes Meiſters in Anſehung des Tons der Färbung, der nicht, wie gewöhnlich, übertrieben ſchwarz und gelb iſt.

† Ein alter Kopf mit Lorbeeren bekränzt. Voller Wahrheit bis in den kleinſten Details. Viele Kenner halten dies Werk eines Tizians würdig.

Bamboſchade von Teniers.

† Skizze von Correggio in Waſſerfarben. Das Original iſt in Spanien. Es ſtellet ein allegoriſches Süjet vor, welches man ſchwerlich erklären wird. Man erkennet den Meiſter in den Köpfen und den Händen wieder.

† Ein Jüngling umarmt einen Bock, neben ihm eine Taube auf einem Zweige von

Carra-

Carravaggio. Man erklärt dies Bild gemeiniglich für eine Allegorie der Geilheit und der Unſchuld.

† Opfer Iſaacs. Mengs und viele Kenner halten es für Tizians Werk, andere ſchreiben es dem van der Eckhout [1]) zu. Die Compoſition iſt nicht die beſte, aber der Ausdruck iſt nicht ohne Verdienſt. Die Zeichnung iſt weder unedel noch incorrekt genug, um den Tizian als Meiſter auszuſchließen. Im Iſaac ſind eine Menge ſchöner Halbtinten.

Zwei Apoſtelköpfe von Guercino.

Der weinende Petrus von Lanfranco.

Petrus im Gefängniß vom Engel geweckt von Lanfranco. Der Engel gleicht einem Straſſenjungen.

Magdalena von Cambiaſi.

Zwei Gemählde von Breughel. Eins derſelben ſtellt die Schmiede des Vulkans vor. Der Ort der Scene iſt aus den Ruinen von Tivoli genommen.

Magdalena in einer ſchönen Landſchaft von Annibale Carraccio. Die Formen ſind zu groß für eine weibliche Geſtalt.

Simſon von Guercino in einem Tone, der zwiſchen dem Rothen und Schwarzen die Mitte hält.

† Eine allerliebſte Landſchaft von Domenichino, mit Weibern und Kindern, die durchs Waſſer waten. Die Compoſition ſcheint der Natur abgeſtohlen zu ſeyn. Schade, daß in der Ausführung

1) Gerbrand van der Eckhout geb. zu Amſterdam 1621. geſt. 1674. einer der beſten Schüler Rembrands.

Digitized by Google

rung nicht eben die Uebereinſtimmung mit der Natur herrſcht.

Eine andere Landſchaft von eben demſelben mit einem Waſſerfall. Ein ſehr angenehmes Bild.

† Suſanna mit den Alten von Annibale Carraccio. Zuſammenſetzung, Ausdruck und Zeichnung ſind vortrefflich. Selbſt die Färbung iſt gut; nur fallen die Formen der Suſanna zu ſehr ins Rieſenmäßige.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Ludovico Carraccio auf Schiever. Vortrefflich angeordnete Gruppe.

Bethlehemitiſcher Kindermord von Mazolino.

Bauern, die ihre Proceſſe vor Gericht mit klingender Münze vertheidigen. Karrikaturen voller Ausdruck. Der harte und trockene Stil läßt auf die erſten Zeiten der niederländiſchen Schule ſchließen.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Eine Zeichnung von Guido mit Kreiden von verſchiedenen Farben.

Eine Madonna und eine heilige Familie vom Saſſoferrati. Beide Bilder haben angenehme Köpfe und liebliche Stellungen, wenn es ihnen gleich übrigens an Ausdruck fehlt.

Eine Landſchaft von Torreggiani.

Bethſabe mit einer Unterhändlerin von Brunkhorſt. Die Behandlung iſt gut.

† Drei

† Drei Bilder von Guercino, aus denen man die verſchiedenen Manieren dieſes Meiſters kennen lernen kann. Der heilige Johannes iſt aus ſeiner erſten ſchwarzen Manier. Der verlohrne Sohn, der zu ſeinem Vater zurück kehrt, iſt aus der zweiten, die ins Rothe fällt, und endlich die heilige Agnes, die den Scheiterhaufen beſteigt, iſt aus ſeiner dritten hellen Manier. Alle dieſe Bilder zeigen eine ganz vortreffliche Behandlung, eine zwar etwas conventionelle, aber doch nicht übertriebene Färbung, und vorzüglich eine vortreffliche Würkung in der Abwechſelung des Schattens und des Lichts. Aber alle ſind ſchlecht componirt, und der Ausdruck fehlt entweder ganz, oder iſt gemein. Ich nehme inzwiſchen den Kopf der heiligen Agnes aus, denn in dieſem Kopfe iſt viel edle Hingebung in den Willen des Himmels.

† Die Madonna mit dem Kinde von Parmeggiano. Der Kopf des Chriſts hat viel von Correggio, und iſt ſehr angenehm; der Kopf der Madonna aber hat etwas gezogenes.

Eine heilige Familie von demſelben, eine Skizze voller Affektation.

Ein Satyr, der einen jungen Faun auf der Flöte ſpielen lehrt. Man ſchreibt dies Bild dem Ludovico Carraccio zu, ich halte es vom Annibale.

† Bildniß eines Pabſtes von Velasquez. Es iſt vortrefflich gemahlt, und voller Charakter, inzwiſchen fällt das Fleiſch ins Rothe, und ſcheint zu weich, zu ſchlaff.

† Eine

Digitized by Google

† Eine Madonna, die über dem ſchlafenden Chriſt betet, von Guido. Dieſes berühmte und ſo oft copirte Bild iſt von der feinſten Zeichnung, und der Schlaf des Chriſts ungemein wahr. Nach meinem Geſchmack aber hat der Kopf der Madonna nicht Ausdruck genug, die Farbe ſcheint mir zu ſchwach und grünlich, und der Chriſt zu platt, zu wenig geründet. Madonna betend über dem ſchlafenden Chriſt.

Zwei Landſchaften von Claude le Lorrain von ſeiner erſten Manier, ehe Sandrart ihn über das Luftige der Fernen belehrt hatte.

Zwei der beſten Landſchaften von Paul Brill.

Santa Maria Aegittiaca von Feti.

Bethlehemitiſcher Kindermord von Bonati, ſchlecht componirt.

Chriſt im Oehlgarten von Venuſti.

Der heilige Johannes aus der Schule des Guercino.

† Schöne Landſchaft von Claude le Lorrain, mit einer Flucht nach Aegypten. Der Baumſchlag iſt vortrefflich. Die dichtbelaubten Eichen darauf ſcheinen wahre Behauſungen der Vögel. Die Ferne iſt vortrefflich.

Ehe man das Uebrige der Gallerie ſieht, wird man gut thun, in die Nebenzimmer zu gehen.

Nebenzimmer.

Eine große Landſchaft von Guaſpro Pouſſin.

Drei

Drei Marinen von Manglar, vortrefflich componirt.

Früchte von Tamm. a)

Mann und Frau. Die Frau hält einen Apfel. Die Compoſition iſt ſchlecht. Dem ohngeachtet giebt man das Gemählde für Tizians Arbeit aus.

Ein Mannskopf in eben dem Stile, den man an dem Schulmeiſter im Pallaſt Borgheſe bemerkt.

Eine ſchöne Landſchaft mit Figuren von Bourgognone in der Manier des Salvator Roſa.

Einige Landſchaften von Orizonte.

Eine Flucht nach Aegypten von Nicolaus Pouſſin, ſchön componirt, mit vielem Geiſt, aber ohne Wahrheit ausgeführt.

Kreuzabnehmung von Salviati.

* * *

Uebriger Theil der Gallerie.

Das Paradies von Breughel. Andere halten es von Savary. Man kann die Feinheit des Pinſels, die Sorgfalt in der Ausführung, den Schmelz der Farben, und zu gleicher Zeit das Leichte der Behandlung nicht genug bewundern.

St. Johannes von Guercino aus der Zeit, da er den ſchwarzen Ton in ſeinen Gemählden verließ, und in den rothen übergieng.

Land=

a) Dieſer Künſtler war aus Hamburg. Man nennt ihn auch Dappré, weil er immer von einem tapfern Pinſel ſprach.

Digitized by Google

† Landſchaft von Claude le Lorrain mit Architektur, die nicht ganz an ihrer Stelle zu ſeyn ſcheint. Es herrſcht Siroccoluſt in dem Bilde, und die Wärme derſelben iſt vortrefflich ausgedrückt.

St. Rochus, den ein Engel heilt, von Carravaggio. Gemeiner aber wahrer Ausdruck. Der Hund iſt ſehr gut.

† Angelica findet Medor von Guercino. Ein ſehr ſchönes Bild, in dem vorzüglich die Extremitäten von äußerſter Wahrheit ſind. Die Farbe hat etwas Unwahres, und viel Aehnlichkeit mit derjenigen, die man in dieſes Meiſters Freſco Gemählden antrifft. Das Licht iſt zu gelb, und die Schatten ſind zu ſchwarz. Auch ſind die hellen Partien zu willkührlich zerſtreuet, zu flatternd (les lumieres papillottent).

Kinder von Cignani, andere ſagen von Ghezzi, von ſehr falſchem Colorit. Die männlichen ſcheinen von Gold, die weiblichen von Silber.

Ein Kopf von Baroccio, an dem die leichte Behandlung zu bewundern iſt.

Ein angelegter Kopf von Guido.

Venus und Adonis von Paolo Veroneſe.

Icarus und Dädalus ſoll von Albano ſeyn, wahrſcheinlich nur Copie.

Ein heiliger Franciscus, den zwei Engel unterſtützen, ſchönes Gemählde von Annibale Carraccio.

Ein Concert von Palamedes.

† Ein Paradies von Baſſano. Es iſt eins ſeiner ſchönſten Bilder. Die Carnation iſt ſehr wahr. Die Thiere ſind voller Leben.

Heil. Johannes von Valentin.

Sechs Ovale von Annibale Carraccio.

† Sechs Landſchaften von Annibale Carraccio. Es ſind halbe Ovale, die dazu beſtimmt geweſen ſcheinen, von unten auf geſehen zu werden. Eigentlich nur Skizzen, aber von ſo vortrefflicher Compoſition, daß der Künſtler ein eigenes Studium daraus machen kann.

Die ſchönſten ſind

Die Himmelfahrt Mariä. Die Scene geht am Ufer des todten Meeres vor. Aufgenommen durch Engel ſchwebt die Heilige über dem Meere, an deſſen Ufer die Jünger und Apoſtel neben ihrem Grabe ihr ſtaunend nachſehen. Hin und wieder ſieht man andere Monumente und Grabmähler. Es liegt etwas unbeſchreiblich Hohes in dem Gedanken dieſes Bildes, nur dürfte die Handlung des heil. Johannes, der die Begebenheit in dem Augenblicke da ſie vorgeht, aufzeichnet, nicht an der rechten Stelle ſtehen. Der Mahler hat dieſen Gedanken im Großen in einer Capelle der Kirche della Madonna del Popolo ausgeführt, aber da ihn der enge Platz zu ſehr beſchränkte, weniger glücklich, als man nach dieſem Entwurfe hätte vermuthen dürfen.

Das zweite dieſer Gemählde iſt die Heimſuchung Mariä. Die beiden Heiligen umfaſſen ſich mit einem ſehr wahren Ausdrucke von Zärtlichkeit. Die Figur die das Bündel trägt, iſt ſehr reizend, und die Bäurin bei der Frau mit dem Kinde von der einnehmendſten Unbefangenheit.

Das

Das dritte eine Flucht nach Aegypten. Tauben fliegen voran, und zeigen der Unſchuld den Weg. Die heil. Familie iſt über einen Fluß geſetzt worden. Das alte Schloß auf dem Berge thut Würkung.

Die drei übrigen ſtellen die Anbetung der Könige, der Hirten, und eine Grablegung vor. Sie ſind von geringerem Werthe.

† Eine Landſchaft von Claude le Lorrain mit der Ausſicht auf einen Fluß, der ſich krümmend ſchlängelt. Die ſchönſte Landſchaft, die ich von dieſem Meiſter kenne. Die Ferne iſt unvergleichlich. Alles iſt Wahrheit und Natur. Die Luft wahre Luft, der Himmel durchſichtig, das Auge verliert ſich in die Ferne. Vortreffliche Landſchaft von Claud le Lorrain.

† Magdalena von Tizian. Vortreffliche Carnation. Der Arm iſt wahres Fleiſch. Der Kopf leider hier und da retouchirt. Alle Kenner halten einſtimmig dies Bild für Original. Aber man ſieht allerwärts Copien und Wiederholungen deſſelben.

Heimſuchung Mariä von Garofalo. Es hat ſchöne Partien. Man muß vorzüglich die Localfarben dieſes Meiſters bewundern, die ſich bis auf dieſen Tag friſch und unverändert erhalten haben.

Zwei Köpfe, Carricaturen aus der älteren niederländiſchen Schule.

Ein kleines Portrait einer Frauen im Schleier, von Holbein.

* * *

Einige Zimmer beim Herausgehen aus der Gallerie.

Eine Carita Romana von Valentin.

Die Schüler zu Emmaus von Lanfranco.

Eine Magdalena angeblich von Guercino.

Copie einer heil. Familie nach Raphael, deren Original in Frankreich iſt, und von der ſich eine beſſere Copie im Pallaſt Albani findet.

* * *

In einem andern.

St. Peter findet den Groſchen in dem Fiſche von Calabreſe.

Eine Landſchaft von Mola.

Zwei Bildniſſe von Mierefeld.

Ein junger Menſch aus der Schule des Parmeggiano.

* * *

In einem andern.

Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Chriſti, von A. Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Chriſti von Annibale Carraccio. Sie hält den Obertheil deſſelben auf ihrem Schooße. Ein Engel zu ihrer Seite hält des Sohnes Hand, und zeigt die Nägel, mit denen er ans Kreuz geheftet war, der andere verſucht mit der zuckenden Spitze des Fingers die Stachel der Dornenkrone.

Dies Bild iſt ſehr berühmt, und Winkelmann [3]) führt es als eines der wenigen Gemählde an,

3) S. 297. d. G. d. K.

an, in denen der Chriſt mit der Würde des Charakters und der Schönheit der Bildung dargeſtellt ſey, mit denen ſich der Künſtler den eingebohrnen Sohn Gottes denken müſſe.

Man kennt noch zwei Wiederholungen von dieſem Bilde, die eine in der Kirche zu St. Franceſco a Ripa zu Rom, die andere in der Gallerie zu Capo di Monte bei Neapel. Die erſte unterſcheidet ſich von der unſrigen durch mehrere in die Zuſammenſetzung aufgenommene Figuren. Die letzte ſcheint mit der unſrigen ſehr genau übereinzuſtimmen, nur, wenn ich mich nicht irre, hat das Bild von Capo di Monte mehr Anzeigen des Caracciſchen Stils. Das Colorit, welches an dem unſrigen ziemlich lebhaft iſt, fällt dort mehr ins Graue. Die Zeichnung hier iſt incorrekt, die Schulter des Chriſts ſcheint ausgeſetzt zu ſeyn, und läuft nicht natürlich genug in den Wirbelknochen. Auch iſt die Haltung an jenem Bilde beſſer. An beiden ſcheint man der Erfindung vorwerfen zu können, daß der eine Engel durch ſein kindiſches Verſuchen des Stachels der Dornenkrone die ernſthafte Stimmung der Seele des Zuſchauers unterbricht.

Die Anordnung iſt unvergleichlich. Eine der ſchönſten Kegelgruppen, die man ſehen kann. Der Ausdruck iſt in den Figuren der Mutter Gottes und des Chriſts wahr, edel und anziehend. Die erſte zeigt klagenden Schmerz: ſie haben den erſchlagen, den meine Seele liebt! Von dem Ausdrucke im Chriſt habe ich ſchon geſprochen.

Hagar und Iſmael von Vouet.

Eben dies Süjet von Mola.

Cain und Abel von Salvator Roſa.

Icarus und Dädalus von Andreas Sacchi.

Zwei ſchöne Bildniſſe auf einer Tafel, wahrſcheinlich von Raphael.

† Zwei Bildniſſe auf einer Tafel. Jedermann geſteht, daß dieſes Werk von Raphael zu ſeyn verdient, aber ob es von ihm ſey, bleibt immer ungewiß. Beide Köpfe haben viel Charakter. Die Zeichnung iſt correkt und äußerſt feſt. Die Färbung nähert ſich in Anſehung der Kraft derjenigen, die man in dem Bildniſſe Raphaels in der Caſa Altoviti Avila in Florenz bemerkt. Aber da das Bild auf Leinwand gemahlt iſt, und da Vaſari nur ein einziges Gemählde auf Leinwand von dieſem Meiſter, nämlich den heiligen Johannes, der jetzt zu Florenz befindlich iſt, anführt; ſo wollen Kenner aus dieſem Grunde zweifeln, ob es dieſem Meiſter beizulegen ſey.

Ein anderes Bildniß von Tizian.

† Ueber dieſen Bildniſſen ein anderes von einem Alten, mit einer Klocke vor ſich auf dem Tiſche, von Tizian. Die Nachahmung der Natur kann nicht weiter getrieben werden.

Bildniß einer Frauen mit einem Halskragen, deſſen Weiße die Carnation des Geſichts ſehr hebt. Aus der niederländiſchen Schule. Viele halten es für des Rubens Arbeit. Aber dazu iſt die Behandlung zu furchtſam.

Ein anderes Bildniß einer Frauen. Kecker und beſtimmter.

Heilige Familie von Mola.

Eine

Digitized by Google

Eine Kreuzabnehmung von Vaſari. In dieſem Bilde iſt Alles übertrieben: Vorzüglich die heilige Magdalena, deren Glieder alle verdreht ſcheinen. Die Zuſammenſetzung iſt zum Theil vom Daniel di Volterra erborgt. Der Körper des Chriſts und einige Gewänder ſind nicht ohne Verdienſt.

Iſaacs Opfer von Calabreſe.
Heil. Familie von Garofalo.
Kreuzabnehmung von Paolo Veroneſe.

Endymion mit einem Sehrohr, angeblich von Guercino. Deutung der bekannten Fabel, deren allegoriſche Vorſtellung für die Kunſt ſchicklicher zu ſeyn ſcheint, als die vereinfachte Entwickelung.

Ein Kopf, den man dem Tizian zuſchreibt.

Der Plafond iſt von Bottani, lebenden Direktor der Gallerie von Mantua.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine ſehr ſchön gedachte Landſchaft von Kaſpar Pouſſin.

Eine Madonna mit dem Kinde. Beide ſind unter einem Concerte von Engeln eingeſchlafen. Ein heiliger Johannes dient zum Pulte. Von M. A. Carravaggio.

Ein Sturm von Tempeſta.

Ein Türk zu Pferde mit Wildpret, das er geſchoſſen hat von Caſtiglione.

Letztes Zimmer.

Mehrere Landſchaften von Kaſpar Pouſſin, die ehemals auf einem Schirme befindlich geweſen ſind.

Vier Landſchaften von Schwanefeld. Sie ſind ſchön, ob ſie gleich gelitten haben. Man erkennt darin das Studium dieſes Meiſters nach Claude le Lorrain.

Villa

Digitized by Google

Villa Medicis.

Die beſten Statuen, die ehemals in dieſer Villa ſtanden, ſind jetzt nach Florenz gebracht. [1])

1) Die vorzüglichſten Werke, die in neuerer Zeit von hier weggegangen ſind, ſind der Apollino, die Vaſe mit dem Opfer der Iphigenia, und die Gruppe der Niobe.

Dieſe Gruppe iſt bis jetzt nicht mit gehöriger Genauigkeit beſchrieben, und wie ich glaube, mit zu vieler Partheilichkeit beurtheilet worden. Sie dient mir zum Beweiſe einiger Grundſätze, die ich bei dem Genuß der Werke der Alten dem Liebhaber nicht genung empfehlen kann. Ich hoffe daher leicht Verzeihung zu erhalten, wenn ich in einer Note, die jeder, der nicht glaubt, daß ſie an ihrer Stelle ſtehe, überſchlagen kann, die Bemerkungen mittheile, die ich über dieſes claſſiſche und berühmte Werk in Florenz zu machen Gelegenheit gefunden habe.

Gruppe der Niobe.

Gruppe der Niobe.

Man hat vor wenigen Jahren eine Abhandlung über dieſe Gruppe unter dem Titel: Diſſertazione ſulle ſtatue appartenenti alla Favola di Niobe in Firenze 1779. erhalten. Sie enthält in Folio Format eine Beſchreibung mit Kupfern, welche die Statuen, die jetzt in einem Zimmer vereinigt ſtehen, die Ringer aus der Tribune, das Pferd in der Gallerie, und einige Basreliefs, welche zur

Digitized by Google

Erläuterung der Statuen dienen, abbilden. Der Verfaſſer iſt der Cav. Angelo Fabroni, provveditore Generale dello Studio di Piſa. Außer einigen hiſtoriſchen Nachrichten, die vielleicht die Probe nicht aushalten, giebt dieſe Abhandlung nicht viel mehr als Auszüge aus dem Winkelmann. Die Lobeserhebungen ſind, nach Art der Italiener, auch an das Unbeträchtlichſte verſchwendet. Die Zeichnungen ſind nicht immer richtig, und die Köpfe durchaus verfehlt. Da ſie inzwiſchen zur Wiedererkennung dienen, ſo will ich die Nummern der Kupfer meiner Beſchreibung beifügen.

Die Figuren ſtehen jetzt jede einzeln an den Wänden eines Saales herumgeſtellt, der ein länglichtes Viereck ausmacht. Die eine der kürzern Seiten nimmt die Mutter ein; vor ihr liegt der ſterbende Sohn. An der gegen über befindlichen kurzen Seite ſteht der Vater oder auch der Pädagog, und an den beiden längern Seitenwänden ſtehen die übrigen Figuren, zwölfe an der Zahl.

Niobe die Mutter. In dem Augenblicke der Betäubung, in die ſie durch das Gefühl des erlittenen und des kommenden Uebels geworfen wird. Sie blickt gen Himmel, den Ort, von dem die Strafe der ſtolzen Mutter herabkömmt. Ihre jüngſte Tochter ſucht Schutz in ihrem Schooße, ſie lehnt ſich über dies ihr Liebſtes her, und ohne in ihrer Verwirrung zu bedenken, daß kein Mittel vor den unvermeidlichen Pfeilen der erzürnten Gottheiten ſchütze, greift ſie nach dem unzulänglichſten: Sie zieht den Schleier von hinten über, ihr Kind zu bedecken.

Der Eindruck des Ganzen iſt feierlich ſchön; die koloſſaliſche Geſtalt unterſtützt den Eindruck der ergreifen-

greifenden Majeſtät, ohne Nachtheil für das Anziehende,

Der Kopf iſt der intereſſanteſte Theil. Die von Schmerz gezogenen Augenbraunen, der offene Mund, deſſen Unterlippe ſchlaff herabhängt, geben einen Ausdruck, von dem man ſich nach Gypsabdrücken und Kupferſtichen keinen Begriff macht, der keine auch der kleinſten Abänderungen leiden darf, ohne zur Carricatur zu werden, und der ſo wie er da iſt, das wahre Maaß der ſtarren Furcht enthält, der entſeelten Angſt, des Uebergangs zur ohnmächtigen ſchlaffen Verzweiflung. Es iſt ein Charakter von unbeſchreiblicher Größe über dieſen Kopf ausgegoſſen, und doch hat er ſchon gelitten und iſt ſtark mit Gyps ausgebeſſert. Die Bruſt iſt reif und voll, ohne hängend zu ſeyn.

Von dem Geſichte der Tochter, welche die Mutter an ſich gedrückt hält, iſt wenig zu ſehen: Aber die Stellung iſt reizend und dem Alter angemeſſen.

Einige haben die Gewänder getadelt, andere, und unter dieſen Winkelmann, haben das Gewand der Mutter als ein Muſter einer guten Bekleidung geprieſen. Dieſen letzten kann ich nicht beitreten. Das Gewand der Mutter liegt hart an, wie naſſes Leinen. Die Falten ſind zu geradlinigt. Das Gewand der Tochter klebt dergeſtalt an den Körper, daß die Streifen, welche die Falten ausdrücken ſollen, Striemen ähneln, die in die Haut geſchnitten ſeyn könnten.

Neu ſind an der Mutter: beide Arme, und der Theil des Schleiers, welcher über den Arm gezogen iſt. An der Tochter der rechte Arm und das linke Bein. Der hintere Theil iſt nicht ausgearbeitet, und zeigt, daß die Figur hinten an einer Wand geſtanden hat.

Eine

Eine Tochter der Niobe. Sie hält das Gewand in die Höhe, und dem vorgebeugten Körper nach zu urtheilen, ſcheint ſie eines ihrer bereits erlegten Geſchwiſter zu betrauren. (Fabroni nr. 5.) Mich dünkt, der Kopf iſt ohne Ausdruck, die neue Naſe nicht recht ins Kreuz geſetzt; vielleicht liegt es daran, daß der Mund zu grimaſſiren ſcheint, vielleicht war derſelbe aber auch urſprünglich an der linken Seite zu ſehr geöffnet. Das Erhobene der Brüſte iſt wenig angegeben. Das Gewand, welches über den Schultern zuſammengeheftet iſt, wird unter der Bruſt durch einen Gürtel zuſammengefaßt. Es iſt weniger ſteif, als an der Mutter.

Neu ſind: die Naſe, beide Arme, der Theil des in die Höhe gehaltenen Gewandes, der rechte Fuß, verſchiedene Falten.

Eine andere Tochter. (Fabr. nr. 13.) Der Ausdruck iſt beinahe derſelbe mit dem der Mutter, nur in geringerer Maaße. Ueberhaupt ſcheint ſie der Mutter Bild im jungfräulichen Alter. Meinem Urtheile nach, iſt ſie die ſchönſte Figur der Gruppe. Schwerlich wird man ein vollkommeneres Oval finden. Sie hat nur ſchwellende Brüſte. Auch ihr Gewand klebt zu ſtark an den Körper. Arme und Füße ſcheinen neu zu ſeyn. Man verläßt dieſe ſchöne Geſtalt nicht ohne Mühe.

Der ſterbende Sohn zwiſchen dieſen drei Figuren ſehr glücklich in die Mitte gelegt, um den Ausdruck ihrer Empfindungen beſſer zu rechtfertigen. (Fabroni nr. 3.)

Es iſt eine der ſchönſten und ausdruckvolleſten Figuren in Marmor. Der Pfeil hat ihn unter der Bruſt durch die Rippen getroffen, man bemerkt beide Oeffnungen, die er beim hinein und herausfahren geſchlagen hat. Der Jüngling ſcheint zu

röcheln.

röcheln. Der Mund iſt offen, die matte Zunge klebt am Gaumen; die Augen ſind halb geſchloſſen; die Bruſt hebt ſich ſtark. Eine ſeiner Hände, die ſich in ihrer urſprünglichen ſchönen Form erhalten hat, liegt unter der Bruſt. Der rechte Arm ruht über dem Haupte. Die Muskeln haben die äuſſerſte Beſtimmtheit ohne die geringſte Härte. Das untere Ohr iſt tiefer ausgearbeitet, als das obere. Die Knörpel der Knie ſcheinen beinahe ein wenig zu ſtark angegeben zu ſeyn. Neu ſind: die Beine und der Arm über dem Haupte.

Ein fliehender Knabe. Er hält den rechten Arm ausgeſtreckt in die Höhe, um den Linken iſt ein Theil des Gewandes geſchlagen. (Fabr. nr. 10.)

Daß beide Arme neu ſind, wird eingeſtanden. Wahrſcheinlich iſt nur der Rumpf alt, und der Kopf aufgeſetzt, denn er iſt gegen den Körper zu klein, wenigſtens iſt er ſehr beſchädigt.

Ueberhaupt glaube ich nicht, daß dieſe Figur einen Theil der urſprünglichen Gruppe ausgemacht habe. Die Umriſſe haben etwas wollüſtiges, weichliches, ausgeſchweiftes, das mit der beſtimmten Einfalt in den bisher angezeigten Statuen contraſtirt. Auch das Gewand iſt in Vergleichung mit den übrigen zu wolligt, und abwechſelnd in dem Faltenſchlage. Der Rumpf iſt gut.

Noch ein fliehender Sohn (Fabr. nr. 8.) iſt nicht recht geſtellt. Man müßte ihn von hinten zu ſehen, und man ſieht ihn von vorn. Dieſer vordere Theil iſt vernachläßigt. Das Geſicht iſt häßlich geflickt: Der rechte Arm iſt neu. Er gehört zur Gruppe.

Ein verwundeter Sohn, der ſinkend ſich zu halten ſucht, das Knie auf den Boden, den rechten Arm in die Seite ſtemmt, und den andern Arm

und

und das Haupt gen Himmel richtet. (Fabroni nr. 9.) Einige finden den Ausdruck eines edlen Unmuths über die Ungerechtigkeit der ſtrafenden Gottheiten in Mine und Stellung. Mir ſcheint mehr ſtaunende Gewahrnehmung eines ſchnell überraſchenden Uebels darin zu liegen, nebſt einer Bemühung deſſen Folgen abzuwehren. Denn die Stirn iſt nicht gerunzelt, und die Augenbraunen ſind nicht zuſammengezogen. Kopf und Leib ſind ſchön; die Statue gehört dem Stile und der Marmorart nach zur Gruppe. Der unausgearbeitete Rücken und das liegende Bein, das unterhalb der Hüfte ohne Andeutung des Reſts in den Marmorblock wie in einen Sumpf vergraben iſt, zeigt, daß dieſe Figur an der Wand geſtanden hat.

Die Figur iſt gut conſervirt, nur vier Zehen des rechten Fußes, die Naſe und die Oberlippe ſind ergänzt. Der Marmor iſt ſehr gelb geworden.

Eine weibliche Figur, die in geſtreckter Stellung nach einem Gegenſtande in der Luft zu greifen ſcheint, (Fabroni nr. 15.) gehört nicht zur Gruppe. Es hat dieſe Figur mit der ſogenannten Pſyche im Campidoglio die größte Aehnlichkeit, und man findet ſogar auf dem Rücken Spuren der abgeſägten Flügel. Viele finden in der Stellung dieſer Figur den Augenblick ausgedrückt, in dem der Gott, aufgeſcheucht durch die unbedachtſame Neugier ſeiner Geliebten, von ihr fliehet.

So viel iſt gewiß: Gedanke und Behandlung paſſen nicht in den Stil der übrigen Gruppe. Die Brüſte ſind viel ausgebildeter, das Gewand iſt viel freier und leichter bearbeitet, und der Marmor von anderm Korne. Sonſt hat dieſe Figur große Schönheiten. Beide Arme und die Naſe ſind neu.

Dann

Dann folgen zwei **Figuren, ein Sohn und eine Tochter.** (Fabroni nr. 7. und 14.) die weder dem Marmor noch der Behandlung nach zur Gruppe zu gehören ſcheinen. Sie haben ſtarke Ergänzungen gelitten.

Ein fliehender Sohn, der ſich mit dem Gewande von hinten zu zu bedecken ſucht, (Fabr. nr. 6.) hat dagegen Gruppenrecht. Er iſt ſchön und der Ausdruck der Angſt vortrefflich. Die Naſe, die Hälfte des Arms, um den das Gewand geworfen iſt, der ganze linke Arm, und die Unterlippe ſind neu. Die Figur hat an einer Wand geſtanden.

Der Vater Amphion, oder der Pädagog, (Fabroni nr. 1.) iſt gewiß kein urſprünglicher Theil der Gruppe geweſen: es iſt ein entlehnter Zuſatz, bei dem man die Compoſitionen ähnlicher Vorſtellungsarten auf Basreliefs vor Augen gehabt hat. Die Statue iſt gar nicht in Rom gefunden. Der Kopf von gemeinem Charakter ſo wie beide Arme ſind neu, und mit dieſen Armen das Schwerdt, das er in der Hand hält. Die Bekleidung paßt weder zu dem Coſtume noch zu dem Stile der übrigen Gewänder.

Eine fliehende Tochter die den Mantel über den Kopf zieht. (Fabroni nr. 12.) Eine der ſchönſten Figuren dieſer Sammlung und zur Gruppe gehörend.

Die Naſe iſt angeſetzt, vielleicht auf eine Art, die der hohen Schönheit dieſes Kopfes einigen Nachtheil bringt. Die linke Hand, der rechte Arm, und beide Füße ſcheinen neu. Das Gewand iſt wieder zu ſteif.

Eine Statue eines Mannes, der einen Streich von oben abzuwehren ſcheint. Dieſe von einem der Aufſeher der Gallerie Luigi Lanzi, einem

einem gelehrten, und von Charakter vortrefflichen Manne hinzugefügte Figur, iſt von Fabroni nicht mit aufgezeichnet. Sie ſtand ehemals in der Großherzoglichen Gallerie unter dem Nahmen Endymion. Allein ſie ſcheint ſo wenig die ältere als die neuere Beſtimmung auszufüllen. Die gemeine keinesweges heldenmäßige Natur, die ſtarken Muskeln bezeichnen den gewöhnlichen Ringer, nicht die Söhne der Niobe, die ſich zur Zeit der Cataſtrophe im Ringen übten. Der Kopf und der obere Arm ſcheinen neu.

Lanzi hat die Figur nur hinzugefügt, um den vierzehnten Sohn herauszubringen. Eine Verbindlichkeit, die ihm nicht einſt die Autorität der Basreliefs, die ähnliche Vorſtellungen liefern, auflegte.

Zuletzt bemerke ich noch eine weibliche Figur, (Fabroni nr. 11.) an der alle Extremitäten neu zu ſeyn ſcheinen. Der bloße Anblick lehrt, wie wenig dieſe Figur beſtimmt geweſen ſey, mit den übrigen ein Ganzes auszumachen.

Man rechnet zu Theilen dieſer Gruppe, das Pferd das in der Gallerie ſteht, und die Ringer in der Tribune. Das Pferd iſt Meilenweit von den übrigen Figuren gefunden, ſonſt würde es nach dem Basrelief in dem Muſeo Clementino, worauf bei der Vorſtellung eben dieſer Fabel das Pferd angetroffen wird, gut hieher paſſen.

Die Ringer gehören nicht hieher. Nicht weil ſonſt ſechzehn Söhne herauskämen, denn die übrigen vierzehn ſind ſehr zweifelhaft, ſondern weil Marmor und Stil nicht übereinſtimmen, und die Vorſtellung äußerſt unſchicklich an ſich ſelbſt, und unpaſſend zu dem Augenblicke der Cataſtrophe wäre. So ernſthaft meinten es doch wohl die Brüder nicht,

nicht, wenn ſie ſich im Ringen übten, daß ſie ſich wie hier die Arme aus der Kugel hätten beugen ſollen.

Ich begreife nicht, wie ein ſo eifriger Verehrer der Alten wie Winkelmann war, dadurch, daß er dieſe Idee wieder aufwärmte, dem Urheber der Gruppe allen Anſpruch auf einen vernünftigen Zuſammenſetzer nahm. Dieſe beiden jungen Herren ringen geruhig fort, während daß ihre Brüder und Schweſtern rund um ſie herum vor den Pfeilen der Gottheiten fallen. Unwahrſcheinliche, lächerliche Idee! die dem Künſtler darum nicht beigelegt werden kann, weil dieſe Figuren mit den übrigen zuſammengefunden ſind. Wahrſcheinlicher iſt es, daß der ſpätere Beſitzer, ein Midas, dieſe Figuren zuſammenſammelte, um ſucceſſive Auftritte in einem coexiſtirenden zu vereinigen. a)

Ueberhaupt wird man jetzt einſehen, wie wenig aus der Nachricht, daß 13 Figuren (nämlich die Mutter mit der jüngſten Tochter, und die beiden Ringer, jede für eins gerechnet) zuſammengefunden worden, für den urſprünglichen Zuſammenhang derſelben zu einem Werke, zu einem Ganzen nach der Idee des Künſtlers bei der Verfertigung, gefolgert werden könne. Dieſer wußte beſſer, daß ſolche weitläuftige Compoſitionen in runder Bildnerei mit Schwierigkeiten in der Ausführung verknüpfet ſind, welche die Würkung derſelben auf den Zuſchauer nicht ſattſam belohnet. Es findet ſich auch auf den bekannten Basreliefs mit dieſer

a) Winkelmann in den Anmerkungen über die Alterthümer in Rom: Coburg, 1784. bemerkt, daß dieſen Figuren ſchon von Alters her die meiſten Köpfe eingeſetzt worden.

dieſer Vorſtellung in Rom die Zahl von ſieben Töchtern und ſieben Söhnen nicht beobachtet, und man ſieht nicht ein, was den Künſtler zu deren arithmetiſchen Aufſtellung hätte bewegen ſollen. Er zeigte ihrer ſo viele als die Einbildungskraft des Zuſchauers zur Vollſtändigkeit des Ausdrucks der verſchiedenen Gemüthsbewegungen verlangt, die durch dieſe Cataſtrophe in den handelnden Perſonen hervorgebracht werden konnten: Er zeigte ihrer ſo viel, als dieſer Ausdruck Abwechſelung in Stellungen, und Schönheit der Bewegungen motivirt.

Vielleicht dürfte jetzt auch die Beantwortung der Frage: wie dieſe Figuren zu einer Gruppe hätten angeordnet ſeyn können? ſo ſchwer nicht fallen. Ich rede aber nur von der Anordnung des erſten Urhebers.

Sind von den anfänglich zuſammengehörenden Figuren keine abgekommen, ſo haben die Mutter, vier Söhne und vier Töchter die urſprüngliche Gruppe ausgemacht. Von dieſen ſind einige ſo ausgearbeitet, als wenn ſie frei geſtanden hätten, andere, als wenn ſie an eine Wand gelehnt geweſen wären: einige, als hätte der Vordertheil ihres Körpers, andere, als hätte der Hintertheil deſſelben geſehen werden ſollen. Weitere Merkmahle des Ineinandergreifens, des Zuſammenhangs der Figuren bemerken wir nicht.

Nun ſtelle ich mir vor, daß dieſe Figuren eine Wand ausgefüllet haben. Die Mutter mit der Tochter, die in ihrem Schooße Schutz ſucht, ſtand in der Mitte: Vor ihr lag der ſterbende Sohn: Auf der einen Seite frei, von der Wand ab, ſtand die Tochter, die ihn zu betrauren ſcheint, auf der andern die Tochter, die zum Himmel blickt, gleich-

falls

Auf dem erſten Treppenabſatz ein Apollo über Lebensgröße, mit einem Schwan zu ſeinen Füßen: in dem weichlichern Charakter, worin er dem Bacchus ähnelt. Er iſt von Seiten des Gedankens und der Stellung nicht ohne Verdienſt. Aber die Ausführung iſt mittelmäßig. Vielleicht eine Copie nach einem vortrefflichen Werke.

* * *

In dem Porticus des Hauptgebäudes nach dem Garten zu ſechs drappirte weibliche Figuren coloſſaliſch. Sie verdienen alle Aufmerkſamkeit vorzüglich in Rückſicht der Gewänder. Köpfe und Arme aber ſind beinahe an allen neu.

† Nur diejenige weibliche Figur, die beim Eintritt in den Garten linker Hand ſteht, das Haupt auf den Arm geſtützt, iſt davon auszunehmen. Vielleicht dürfte überhaupt dieſe Figur die

Schöne Figur eines Weibes, in nachdenkender, ſchwermüthiger Stellung.

falls frei. Weiter hin hart an der Wand, vom Rücken zu geſehen, der fliehende Sohn, und gegen über der Sohn in ſinkender Stellung. Die beiden entgegengeſetzten Enden haben der fliehende Sohn, und die fliehende Tochter ausgefüllt, beide wieder frei.

Aus dieſer Diſtribution der Figuren würde eine den beſten Basreliefs der Alten ähnliche Dispoſition von vortretenden und zurückweichenden Figuren in gehöriger Abwechſelung von Größe und Stellung erfolgen, die ohne Rückſicht auf mahleriſche Gruppirung, als welche hier ganz wegfällt, dem Auge ein anziehendes Ganze ohne die geringſte Aufopferung einzelner Formen könnte dargeboten haben.

Digitized by Google

beſte Statue unter denen ſeyn, die noch in dieſer Villa befindlich ſind. Der Kopf iſt ſchön. Die Haare fliegen zerſtreuet um ihren Nacken, und ſowohl in Mine als Stellung herrſcht Schwermuth. Die Stellung iſt ſimpel und edel.

Das Gewand iſt gut gedacht, aber vielleicht nicht eben ſo gut ausgeführt. Der untere Theil des Arms, auf den ſie ſich ſtützt, iſt reſtaurirt. Ueber die Bedeutung getraue ich mich nicht zu entſcheiden. [2])

† Zwei Löwen, deren einer antik, der andere modern iſt, und zwar von der Hand des Flaminius Vacca. Der moderne hat den Vorzug einer getreueren Nachahmung der Natur. Aber der antike hat mehr Charakter von Kraft und Stärke. [3])

In dem Innern des Pallaſtes.

Eine ſchöne Vaſe von Alabaſter.
Eine andere von Marmor.

Junger

2) Könnte es Elektra ſeyn? Nicht des Agamemnons, ſondern eine der Töchter des Atlas und der Plejone; eine der Plejaden, die traurend über das Schickſal von Troja ſtets mit hängenden Haaren und einſam gebildet wurde? Richardſon nennt unſere Figur eine Matrona Sabina.

3) Richardſon behauptet, der antike ſey von einem Basrelief genommen, und von Giov. Scerano gerundet. Ich zweifle ſehr an der Wahrheit dieſer Nachricht.

Digitized by Google

Junger Faun mit dem Pan in der gewöhnlichen ſchlüpfrigen Stellung.

Faun in der gewöhnlichen Stellung. Mit einem Arme ruht er auf einem Stamm, den andern ſtützt er in die Seite.

Ihm gegen über ein anderer in der nämlichen Stellung. Beide ſind mit Kornähren bekränzt.

Büſte des Lucius Verus.

Büſte Antonins des Frommen.

Zwei Statuen der Venus mit Amorinen zu ihren Füßen. In der Stellung der mediceiſchen, aber größer und ſehr reſtaurirt.

Eine dritte den vorigen ähnlich, aber kleiner. Der Rumpf iſt allein alt und ſchön.

Eine Venus im Bade in jener Stellung, wo ſie halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Ferſen ruhet. [4]) Die unſrige iſt modern und wahrſcheinlich aus der Florentiniſchen Schule.

Ein ſchöner Faun wieder mit dem einen Arm in die Hüfte geſtemmt, mit dem andern an den Stamm eines Baumes gelehnt.

Ein Apollo mit dem Schwane dem Capitoliniſchen ähnlich. Er blickt in die Höhe.

Ein anderer ſcheint eine moderne Copie des vorigen zu ſeyn.

Eine antike Copie des Farneſiſchen Hercules im Kleinen.

Ein Pan, der den Apollo auf der Flöte unterrichtet. Der Apollo iſt ſchön.

4) Siehe den Pallaſt Giuſtiniani.

Ein Ringer, der ſich mit Oehl ſalbet, mit einer modernen Nachahmung.

† Ein ſehr ſchöner Faun, der einem Leoparden eine Weintraube zeigt.

Ein anderer, als Bacchus ergänzt, gleichfalls ſchön.

Mercur, oder vielmehr Ringer, mit einem ſchönen Kopfe.

Ein anderer Mercur ſehr reſtaurirt.

Ein Faun mit dem Leoparden, ſehr reſtaurirt.

Einige Büſten.

Zwei Söhne der Niobe.

Ein ſchöner Panzer als Trophäe aufgerichtet. Scheint modern.

Noch ein Sohn der Niobe.

Copie der Pſyche zu Florenz, die man fälſchlich unter die Töchter der Niobe zählt.

Büſte des Septimius Severus.

Peleus und Thetis, ein Basrelief aus der Florentiniſchen Schule.

Ich übergehe einige Büſten und Vaſen, die der Aufmerkſamkeit weniger werth ſind.

* * *

An der Gartenfaßade des Hauptgebäudes ſind mehrere Basreliefs eingemauert. Sie ſcheinen zum Theil von ehemaligen Triumphbogen genommen zu ſeyn, und ſind von gutem Stile. Ich bemerke darunter vorzüglich: Apollo und Diana. Zwei ſchöne Opfer. Hercules, der einen Löwen erdrückt, und das Urtheil des Paris.

Paris. Die Zuſammenſetzung des letztern iſt ſehr verwickelt. Wenn man einzelne Gruppen herausnähme, ſo könnten ſie einen guten Stoff zu einer geſchmackvolleren Zuſammenſetzung abgeben.

In den Niſchen des Gebäudes ſtehen mehrere Statuen und Büſten, die nicht ohne Werth zu ſeyn ſcheinen.

* * *

Unten am Hauſe bemerke man: Einen barbariſchen gefangenen König. Das Gewand von Porphyr iſt eben ſo ſchön geworfen, als fleißig ausgeführt. Der Kopf von weißem Marmor iſt antik, aber die Hände ſind nebſt einem Theile des Arms modern. Er ſteht auf einem Piedeſtal, auf dem man in erhobener Arbeit eine Victorie bemerkt, die einen Gefangenen an eine Trophäe feſſelt. An den Seiten ſtehen an der einen ein gefangener Barbar, und an der andern ein junger Held, gleichfalls erhoben gearbeitet.

Ein anderer gefangener König, dem vorigen ähnlich, ſelbſt in Anſehung der Ergänzungen. Auch iſt das Piedeſtal dem vorigen bis auf den einzigen Unterſchied nach gleich, daß bei der Victorie keine Trophäe befindlich iſt.

Ein dritter gefangener König, das Gewand gleichfalls von Porphyr. Er ſtützt das Haupt auf den Arm. Der obere Theil iſt modern. Ueberhaupt iſt die Arbeit daran geringer als an den vorigen.

Ein vierter gefangener König von weißem Marmor. Er hat ſehr gelitten. Der untere Theil ſcheint modern.

✣ ✣ ✣

Längs dem Flügel des Hauſes ſtehen mehrere Statuen, die zum Theil ſehr ergänzt ſind.

Ich habe ſchon mehrmals meine Gedanken über die Art geäußert, wie man mittelmäßige Antiken anſehen muß. Wenn man gleich für den Augenblick wenig Genuß für die Empfindung des Schönen zu erwarten hat; ſo gewöhnt man doch das Auge an den Stil der Alten, je mehr man von ihren Werken betrachtet. Man findet in allen eine große Simplicität des Ausdrucks und der Stellung, richtige Verhältniſſe und einen guten Geſchmack in deu Gewändern, die das Nackte bedecken, ohne es dem Auge zu entziehen. Dies ſind Grundlagen der Schönheit; die Bekanntſchaft damit unterſtützet das Gefühl der Vollkommenheit an andern Orten.

✣ ✣ ✣

Weiterhin kömmt man in ein Nebengebäude oder Caſino, in deſſen Niſchen Statuen ſtehen.

Mir ſind darunter merkwürdig geweſen:

Eine weibliche Figur als Pallas reſtaurirt mit einem Gewande von Porphyr ohne Gürtel. Das Nackende, deſſen Umriſſe ſehr ſwelt ſind, iſt ſehr gut angedeutet.

† Neptun eine alte und ſeltene Statue. Winkelmann erwähnt ihrer. [5]) Zu den Füßen liegt ein Triton,

5) G. d. K. S. 292. „Neptunus iſt in der einzigen „Statue

Triton. Die Arme und das eine Bein ſind modern. Der Kopf hat viel vom Charakter eines Jupiters aber weniger Majeſtät. Eine Statue von der erſten Claſſe iſt ſie inzwiſchen nicht.

Auguſt. Der Kopf iſt modern.

* * *

In einem Pavillon zur Seite.

Eine männliche Figur auf einem Meerpferde, ſcheint eine moderne Arbeit zu seyn.

Eine moderne Copie des Borgheſiſchen Sylens aus Bronze.

Mars von Giovanni da Bologna. Dieſe Statue hat eine ſehr gezwungene Stellung. Die Muſkeln ſind ſowohl an Menge als Stärke übertrieben. Sie haben nicht die wahre richtige Form, und ſitzen nicht an ihrer Stelle.

Ein großes Gefäß von Porphyr auf einem Fuße.

* * *

In dem Pavillon nach der Villa Borgheſe zu liegt † die berühmte Cleopatra, die man wohl, ſo wie die oben von mir berührte in der Clementiniſchen Sammlung (die ihr an Schönheit weit Sogenannte Cleopatra.

»Statue deſſelben, die zu Rom iſt, und ſich in der »Villa Medicis befindet, etwas verſchieden von »der Bildung des Jupiters: Denn es iſt der Bart »krauſer, und ein Unterſchied in dem Wurfe der »Haare, die ſich von der Stirne erheben.« Dies muß ſo verſtanden werden, daß ſie ſtruppigter und kürzer ſind.

Digitized by Google

weit übergeht) für eine ſchlafende Nymphe wird gelten laſſen müſſen. Würklich alt iſt wahrſcheinlich an dieſer Statue nur der Torſo bis auf die Mitte der Schenkel, und der obere Theil des linken Arms mit der Schlange. Der untere Theil iſt unſtreitig neu, ſo wie der Arm, auf den ſie ſich ſtützt, und die linke Bruſt; zweifelhaft aber der Kopf und der Theil des Arms, den ſie über den Kopf geſchlagen hat. [6])

Zu beiden Seiten ſtehen zwei ſehr reſtaurirte Muſen, auch findet man in dem nämlichen Pavillon einige Basreliefs. Unter andern eine Frieſe von trefflicher Arbeit. [7])

Es giebt noch mehrere Statuen in dieſem Garten, unter denen ich zwei ſitzende Figuren einer Roma bemerke, von denen die eine coloſſaliſch, die andere kleiner mit einem Gewande von ſchwarzem Marmor bekleidet iſt.

Begriff einer Roma. Roma iſt in ganzen Statuen von einer Minerva wohl ſchwerlich zu unterſcheiden, wenn ſie ſteht. Denn

6) Winkelmann G. d. K. S. 359.

7) Zu meiner Zeit ward in einem Nebengebäude dieſer Villa ein Sarcophag ausgebeſſert, der in der Villa lange zur Badewanne gedient hatte. Er iſt mit Basreliefs geziert von gar beſonderer und weitläuftiger Zuſammenſetzung. Eine wahre Behandlung im Geiſt eines hiſtoriſchen Trauerſpiels. Man ſieht einen Prinz zur Welt kommen, zu ſeinem Vater geführt werden, auf die Jagd gehen, regieren und heirathen. Die Ausführung iſt nicht außerordentlich, aber der Stil im Ganzen gut, auch trifft man einige einzelne Figuren an, die Verdienſt haben.

Denn die Attribute einer Siegesgöttin auf der Hand, oder eines Legionenzeichens, die ſie auf Münzen bezeichnen, ſind gemeiniglich verlohren gegangen. Ob der freiere ſtolzere Blick der Gebieterin vieler Reiche, ſie von der Pallas hinreichend auszeichne, wie Winkelmann [8]) glaubt, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn.

Wir nennen aber diejenigen Statuen, welche die Bekleidung der Minerva haben, wenn ſie ſitzend vorgeſtellet ſind: Roma.

In der Mitte des Gartens.

Ein kleiner Obeliſk.

Zwei ungeheure Vaſen von orientaliſchem Granit.

8) G. d. K. S. 303.

Pallaſt

Digitized by Google

Pallaſt Corſini.

Auf der Diele des Hauſes zwei Statuen von Gips, mit Gewändern von würklichem Leinen, das nachher übertüncht worden. Ich führe ſie an als einen Beweis, wie ſehr es zum Gefühl der Wahrheit neben der Treue der Nachahmung zugleich mit auf die Wahl der Formen ankomme, an denen wir einen Gegenſtand wieder zu erkennen gewohnt ſind. Denn dieſe Gewänder, ob ſie wohl von Leinen ſind, ſcheinen uns dennoch unnatürlich, weil ihr Wurf in der Natur zu ſelten vorkömmt.

In dem erſten Zimmer oben.

Ein Sarcophag mit Tritonen, imgleichen

Ein antikes Moſaik, welches einen Ochſentreiber vorſtellt.

In der Gallerie.

† Ein Chriſtuskopf mit der Dornenkrone von Guercino. Der Ausdruck iſt nicht ſowohl edel als wahr; die Färbung voller Kraft, ohne daß darum die Schatten übertrieben wären. Das Bild hat gelitten, und iſt vorzüglich an den Händen retouchirt. Dem ohngeachtet hält man es für eins der beſten von dieſem Meiſter in Rom.

Ein

Ein Kopf von Rembrandt, mit vieler Wahrheit und Ründung gemahlt.

Eine nackte Frau von Furini. Wenn man ein Gemählde dieſes Meiſters geſehen hat, hat man ſie alle geſehen. Er war ein Florentiner, und trat in den geiſtlichen Stand. Geſchah es um für die Nuditäten, die er ſo häufig vorgeſtellt hatte, zu büßen, oder um bequemere Gelegenheit zu natürlichen Modellen zu erhalten?

Eine Nativität von Ludovico Carraccio, oder Paſſignani. Künſtler ſchätzen dies Gemählde wegen der Gewänder.

St. Peter, der die heil. Agathe heilt, von Lanfranco.

Eine heilige Familie von Baroccio.

Ein heiliger Hieronymus und eine Cleopatra, zwei Copien nach Guercino von ſeinem Vetter dem Gennari.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sehr gemeine Natur von Carravaggio. Andere halten ſie vom Shidone. Dies letztere iſt nicht wahrſcheinlich.

Eine ſehr ſchöne Landſchaft von Both, die man für einen Berghem ausgiebt.

Zwei angebliche Landſchaften von Pouſſin.

Eine alte Frau und ein Greis, zwei angelegte Köpfe voller Ausdruck, die man dem Holbein zuſchreibt.

Madonna mit dem Kinde. Man nennt Vandyk als den Meiſter, ich halte aber dafür, ſie ſind von Saltarolli ſeinem Schüler.

Eine heilige Familie angeblich von Fra Bartholomeo. Allein um ſie dieſem Meiſter beizulegen, iſt weder die Zeichnung correkt, noch die Drappirung ſchön genung. Ich halte dies Bild für ein Werk der Sieneſiſchen Schule.

Chriſt und die Samaritanerin von Guercino, rothe Manier.

St. Bartholomäus von demſelben, ſchwarze Manier.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Saſſoferrati.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Trauung Joſephs und Mariä von Paolo Veroneſe. Sehr ſchön componirte Skizze.

Einige ſchöne Niederländer.

Apollo als Hirte von Albano.

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, ſchöne Landſchaft von Domenichino.

Eine alte Copei nach dem Bildniſſe Julius des Zweiten von Raphael.

Geſchichte der Lucinda vom Lanfranco. Die Landſchaft iſt ſchön.

Philipp der Zweite von Tizian.

Heiliger Bartholomäus von Lanfranco, von kräftigem Colorit.

† Heil. Jacob von Annibale Carraccio, ſehr ſchönes Gemählde.

Ecce Homo halbe Figur von Vaſari.

Eine heil. Familie von Sordo, einem Schüler des Baroccio.

Heil. Magdalena von Solmiena.

Heil Martinus von Bourgognone.

† In

Digitized by Google

† In dieſer Gallerie ſteht auch eine ſchöne Sella Curulis von Marmor mit Basreliefs, die Krieger vorſtellen.

* * *

In dem folgenden Zimmer.

† Noah bringt ein Dankopfer nach überſtandener Sündfluth, und der Regenbogen zeigt ſich am Himmel von Nicolaus Pouſſin. Die Compoſition dieſes Bildes iſt unvergleichlich. Obgleich die Figuren des Noah und ſeiner Frauen nicht den edelſten Charakter haben, ſo iſt doch übrigens der Ausdruck wahr. Die Färbung iſt auch kräftiger, und das Helldunkle beſſer beobachtet, wie in den meiſten Stücken dieſes Meiſters. Inzwiſchen trägt man ſich in Rom mit der Anekdote: Es ſey dieſes Gemählde kein Original, ſondern nur eine Copei; das Original habe ein franzöſiſcher Künſtler nach Paris verkauft. Ich laſſe die Wahrheit dieſer Nachricht auf ihrem Werth und Unwerth beruhen. Es genügt mir in dem Bilde, was wir vor uns haben, das Verdienſt eines Originals zu finden.

† Herodias, die den Kopf Johannis des Täufers trägt, von Guido. Dies Bild iſt ſehr ſchön: obgleich ein wenig ſchwach an Färbung. Der Kopf der Herodias iſt beſonders ſchön.

Der heil. Johannes von Guercino. Gemeine Natur voller Wahrheit, aus ſeiner beſten Manier.

Ein noli me tangere vom Baroccio.

Der heilige Hieronymus von Muziano. Andere ſagen von Tizian.

† Ein

† Ein kleiner St. Georgens Kopf von Raphael, wie man behauptet. Die Zeichnung iſt von äußerſter Feinheit.

Mehrere Gemählde von Callot, voller Erfindung und ſehr geiſtreich ausgeführt.

† Ein Kopf des Cardinals Farneſe, der nachher unter dem Namen Pauls des Dritten den päbſtlichen Thron beſtieg. Man iſt ſich nicht einig, ob man dieſes Bild dem Raphael oder dem Tizian beilegen ſoll. Beide Meiſter begegneten ſich zuweilen in der Nachahmung der Natur. Inzwiſchen ſcheint mir doch das Gemählde nicht beſtimmt genung gezeichnet, um es dem Raphael zuzuſchreiben.

Die Ehebrecherin wird dem Tizian zugeſchrieben. Vielleicht ohne hinreichenden Grund.

† Raphaels Geliebte als Magdalena von Giulio Romano. Die Zeichnung iſt ſehr correkt, und lieblicher, als ſie es von dieſem Meiſter zu ſeyn pflegt.

Eine heilige Familie, die in einer Glorie mehrerer Heiligen erſcheint, von Garofalo.

Eine heil. Familie von C. Maratti.

Grablegung von Ludovico Carraccio.

Der heil. Franciscus von Annibale Carraccio.

Ein Haaſe wird Albert Dürern zugeſchrieben.

St. Peter von Nicolaus Pouſſin.

Das Wunder der Brodtaustheilung, von Palma Vechio.

Christus vor dem Pilatus wird dem Vandyck ohne Grund zugeſchrieben.

Ein

Digitized by Google

Ein kleines Gemählde mit Figuren von Salvator Roſa.

* * *

In einem Nebenzimmer.

† Eine Landſchaft mit einem Waſſerfalle von Kaſpar Pouſſin. Sehr ſchön.

Zwei Landſchaften von Bourgognone ſcheinen nicht Original zu ſeyn.

St. Sebaſtian von Rubens.

Chriſtus lehrt im Tempel von Luca Giordano.

Tygerjagd von Rubens.

† Bildniß eines Gonfaloniere aus dem Hauſe Savelli von Domenichino. Die Zeichnung iſt ſehr ſchön. Aber die Färbung ſcheint nicht ganz dieſem Meiſter zu gehören.

* * *

In dem Zimmer, worin die Bildniſſe hängen.

† Ein ſehr ſchönes eines deutſchen Cardinals, von Albert Dürer. Vor ihm eine Glocke.

† Ein anderes eines Cardinals, von Domenichino.

† Ein ſehr ſchöner Kopf von Holbein.

† Ein anderer von Albano.

† Noch ein Bildniß von Giulio Romano mit einer ſchönen Hand.

† Ein Cardinal von Velasquez.

Ein Kopf von Vandyck.

Ein Pabſt von Tintoret.

Ein anderer Kopf, den man dem Giorgione beilegt.

* * *

In einem andern Zimmer.

Einige Madonnen von Carlo Maratti und Saſſoferrati.

Ein Ecce Homo von Carlo Dolce.

Note. Winkelmann ſpricht S. 775. ſeiner Geſchichte der Kunſt Wiener Edition von einem antiken ſilbernen Becher, der in dieſem Pallaſte ſeyn ſoll. Dem Vernehmen nach iſt er nicht mehr hier.

Villa

Digitized by Google

Villa Aldovrandini.

Dieſe Villa gehört nicht dem Hauſe Doria, wie H. Dr. Volkmann [1]) ſchreibt, ſondern dem Hauſe Borgheſe, aus welchem der zweite Sohn ſie unter dem Nahmen Principe Aldovrandini gegenwärtig im Beſitz hat.

Die Aldovrandiniſche Hochzeit, ein antikes Gemählde. Es bleibt ausgemacht, daß es eine Hochzeit vorſtellt, ob ſich gleich ſo wenig der beſtimmte Nahme der Neuvermählten, als die Bedeutung jeder Figur im Einzelnen mit Gewißheit angeben läßt. Winkelmann [2]) hält es für eine Vorſtellung der Vermählung des Peleus und der Thetis, bei welcher drei Göttinnen der Jahrszeiten, oder drei Muſen das Brautlied ſingen und ſpielen.

Die Aldovrandiniſche Hochzeit, ein antikes Gemählde.

Die Figuren etwa zwei Palme hoch ſind nach Art alter Basreliefs hinter einander auf einen Plan geſtellt, und ſo wenig durch den Ausdruck eines ungetrennten Antheils an einer ſichtbaren Handlung als durch die Gruppirung zu einem Ganzen verbunden. Man muß jede Figur für ſich betrachten, ſo findet man große Schönheiten, reitzende Stellungen, fließende Umriſſe, ſchöne Gewänder. Die Leierſpielerin iſt von mehreren neuen Mahlern in ihren Werken genutzet worden.

 Das

1) Hiſtoriſch kritiſche Nachrichten über Italien Th. II. Seite 233.

2) G. d. K. W. E. S. 561.

Das Colorit hat ſehr gelitten.

Dies iſt das beſte antike Gemählde, das mir bekannt geworden iſt, und es wird mir eine ſchickliche Veranlaſſung geben, meine Ideen über das was wir von der Mahlerei der Alten wiſſen, auseinander zuſetzen.

Empfehlung einiger Behutſamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienſtes der alten Mahler gegen das Verdienſt der neuen.

Nichts iſt gewagter, dünkt mich, als das Urtheil, das wir über den Werth antiker Mahlereien in Vergleichung mit den Werken unſerer modernen Meiſter fällen: und doch iſt nichts gewöhnlicher, als daß wir bald einen Apelles, einen Parrhaſius, einen Zeuxes weit über alles hinausſetzen, was die Mahlerei in neueren Zeiten von großen Männern aufzuweiſen hat; bald den Griechen und Römern ſelbſt die erſten Grundbegriffe dieſer Kunſt abſprechen.

Wie kann man ſo verfahren! Haben wir hinreichende Data von der Mahlerei der Alten, um ein Urtheil, es ſey nun zum Vortheil oder zum Nachtheil der Neueren, vollſtändig zu unterſtützen und zu rechtfertigen? Unterſcheiden, beſtimmen wir genung die verſchiedenen Erforderniſſe zur Vollkommenheit, um die Grade derſelben gehörig abzuſtufen? Vergeſſen wir auch nicht, daß die Anſprüche, die man an eine gewiſſe Kunſt macht, nach Verſchiedenheit der Begriffe, des Geſchmacks, durch Zeit und Raum getrennter Völker verſchieden, und eben daher die Werke, die ſie unter andern Verhältniſſen liefert, etwas ſehr Gutes ſeyn können, ohne gerade das zu ſeyn, was wir von ihnen erwarten?

Ich vermuthe ſehr, keiner unſerer kecken Diktatoren geht mit dieſer Behutſamkeit zu Werke: und doch ſcheint ſie ſo nöthig!

Denn

Denn die Mahlereien der Alten die wir beſitzen, gehören, aller Vermuthung nach, nicht zu dem Vortrefflichſten der alten Kunſt, und vielleicht nicht einmal zu dem ſehr Guten. Sie ſind gröſzeſtentheils in den verſchütteten Pompeji, Herculanum und andern Landſtädten gefunden, wohin ſich die Meiſter in der Kunſt wahrſcheinlich nicht verirret haben, die feſten Wände zu verzieren. Ich ſage hieher gekommen, die feſten Wände zu verzieren, weil die beweglichen Gemählde, die, ſo wie die dort aufgefundenen Statuen von vorzüglicherem Werthe, von andern Oertern hätten herbeigeſchafft werden können, wahrſcheinlich bei der Zerſtöhrung und Verſchüttung der Stadt verlohren gegangen ſind.

In der Hauptſtadt, in Rom, haben ſich zwar gleichfalls einige Gemählde erhalten, aber die Art, wie ſie auf uns gekommen ſind, berechtigt uns eben ſo wenig anzunehmen, daß zu den Zeiten des Flors der Kunſt bei den Alten ein beſonderer Werth auf ſie gelegt ſey.

Es ſind gutentheils Gemählde in Moſaik, die, aus den Fußböden verſchütteter Gebäude ausgenommen, für etwas anders als architectoniſche Zierrathen nicht gelten, und am wenigſten zum Maaßſtabe des Werthes dienen ſollten, welchen die Originalien können gehabt haben, nach denen ſie verfertigt ſind. Die Blüthe des Genies in allen Theilen der Kunſt geht bei einer ſolchen Nachbildung verlohren. Moſaiken ſind die Gränze, wo die Arbeit des Handwerkers ſich von dem ſchönen Kunſtwerk trennet; und wer wird überhaupt das Vorzüglichſte dazu beſtimmen, mit Füßen getreten zu werden?

Andere Gemählde auf naſſen Kalk oder trockenen Grund gemahlt, ſind beinahe durchgehends aus den Wänden unterirrdiſcher Gemächer ausgehoben. Wie hätten ſie ſich auch anders auf uns erhalten können? In den obern Geſchoſſen der Palläſte angebracht, würden ſie mit dieſen zu gleicher Zeit eingeſtürzt, und zertrümmert ſeyn. Läßt ſich aber wohl vermuthen, daß man an Orten, wo ein reines helles Licht zur Beleuchtung fehlt, etwas mehr als bloße Bekleidung der Wände zur vorübergehenden Beluſtigung des Blicks, von der Mahlerei werde gefordert haben?

Mich dünkt ich habe etwas vor mir, wenn ich vermuthe unter den Werken der Mahlerei, die ſich auf uns erhalten haben, ſind keine Meiſterſtücke eines Parrhaſius, Apelles und anderer großen Künſtler der Alten zu ſuchen: Iſt gar dasjenige wahr, was Winkelmann[3]) behauptet, daß unter den Kaiſern die Mahlerei bereits in Verfall gerathen ſey, ſo würde der Werth, den man auf Stücke legen dürfte, die beinahe alle in Gebäuden der Kaiſer gefunden ſind, noch geringer ſeyn, und meine Vermuthung dadurch einen höheren Grad der Gewißheit gewinnen.

Sind die Beweiſe, die wir aus würklichen Beiſpielen für die Vortrefflichkeit der alten Mahlerei hernehmen, äußerſt mangelhaft, ſo ſind diejenigen, welche die Zeugniſſe älterer Schriftſteller liefern ſollen, äußerſt unzuverläſſig. Dieſe werden nicht ſelten durch einen redneriſchen und poetiſchen Schmuck verdächtig, mit dem der Schriftſteller mehr die Unterhaltung des

3) G. d. K. S. 581.

des Leſers als deſſen Belehrung zum Zweck gehabt zu haben ſcheint. Oft verrathen ſie einen gänzlichen Mangel an Kenntniſſen des Eigenthümlichen der Mahlerei, und beinahe immer laſſen uns die ſchwankenden Ausdrücke im Zweifel, ob die Einbildungskraft des Beſchauers die mangelhafte Andeutung des Gebildeten nicht allein bis zur würklichen Darſtellung ausgefüllt habe.

Denn wie unbeſtimmt und vielfach iſt der Begriff, den ſich das Auge von der Wahrheit und Schönheit des Colorits machen kann, wenn das Ohr vernimmt, daß auf den Wangen einer Venus die Roſen mit den Lilien vermiſcht gelegen haben! Paßt dieſer Ausdruck nicht ſo gut auf die geſchminkte Puppe, als auf die Venus eines Tizians? Und wenn man von einem gemahlten Ochſen lieſt, daß, ob er gleich nur von vorn zu zu ſehen geweſen wäre, man dennoch auf ſeine ganze Länge habe ſchließen können; läßt ſich aus dieſem perſpektiviſchen Probeſtückgen des geringſten unſerer Anfänger die künſtliche Verſchmelzung heller und dunkler Farben, die weiſe Vertheilung des Lichts und Schattens eines Correggio mit Sicherheit folgern?

Trügeriſch iſt ſchriftſtelleriſches Lob, nicht blos in Theilen der Kunſt die für das forum des Auges gehören, nein! ſelbſt in denjenigen an deren Beurtheilung der innere Sinn des Menſchen den hauptſächlichſten Antheil nimmt!

Mit welchem Enthuſiasmus redet Algarotti *) von der Marter der heiligen Agatha, einem Gemählde

*) In ſeinem Saggio ſopra la pittura.

mählde des Tiepolo in der Kirche di St. Antonio zu Padua! Man lieſt, ſagt er, in dem Geſichte der Heiligen den Schmerz und die Hoffnung der Seeligkeit, u. ſ. w. Wer ſich Stärke genung zutrauet, den ekelhaften Anblick einer Frauensperſon zu ertragen, deren abgeſchnittene Brüſte blutig umherliegen, der gehe hin und ſehe! der Ausdruck iſt Carricatur, die Zeichnung unbeſtimmt und manierirt, das Colorit wahre Fechtelmahlerei, und das Helldunkle conventionell.

Aber, höre ich die Verehrer des Alterthums einwenden, wenn nun ſchon das Mittelmäßige, das Schlechte, das ſich auf uns erhalten hat, das Vortrefflichſte der neueren Kunſt ſo weit hinter ſich läßt! — Aber, rufen mir die Anhänger der Neueren entgegen, wenn nun in den Werken der Alten, ſie mögen ſo ſchlecht ſeyn wie ſie wollen, nicht einmal die Spur eines Begriffs von den eigenthümlichen Vorzügen der Mahlerei angetroffen wird! Die Spur müßte ſich doch wenigſtens finden, die Vermuthung eines entfernten Nachſtrebens, vorzüglich in ſolchen Theilen, welche weniger von der mechaniſchen Uebung in der Ausführung, als von der wiſſenſchaftlichen Kenntniß in der Zuſammenſetzung abhängen, und daher theils leichter beobachtet, theils leichter wieder gefunden werden. Selbſt in dem geſudeltſten Conterfei unſerer heutigen Meiſterſtücke findet ſich eine Andeutung des Helldunkeln, der Gruppirung, der Luft- und Linienperſpektiv. Wenn wir nun aber in den Werken der alten Sudler dieſe Theile nicht blos vernachläſſigt, gerade zu beleidigt ſehen! — der Schluß folgt von ſelbſt.

lieben

lieben Männer! wollen wir durchaus urtheilen, ſo laßt uns die verſchiedenen Theile der Vollkommenheit eines Gemähldes unterſcheiden; unterſcheiden die verſchiedenen Würkungen, welche die Alten und die Neueren von der Mahlerei erwarteten.

Ich geſtehe: die Gemählde der Alten erfüllen nicht die Forderungen, die ich an eine gute poetiſche Erfindung mache. Die Süjets, die darauf vorgeſtellt ſind, ſind für mein Herz und meine nordiſche Einbildungskraft, welche gern ein wenig ſtark bewegt zu werden lieben von geringem Belang. Mehrentheils ſind ſie aus religiöſen Vorſtellungen hergenommen. Vorzüglich aber vermiſſe ich in größeren Compoſitionen den ungetrennten Antheil mehrerer Perſonen an einer Handlung, der für ſich durch eine paſſende Pantomime einen vollſtändigen Aufſchluß über die dargeſtellte Situation enthielte. Gemeiniglich kömmt mir der Ausdruck für die Lage übertrieben, oder unbedeutend vor. Phyſiognomie, Charakter haben die Figuren, ſelbſt zuweilen Ausdruck einer Gemüthsverfaſſung, welche durch die individuellen Verhältniſſe der dargeſtellten Perſonen motivirt wird; aber ſelten liegen dieſe Verhältniſſe im Bilde: gemeiniglich ſetzt der Künſtler die Kenntniß derſelben bei dem Anſchauer zum Voraus, und ſtellt ſeine Akteurs auf eine Art vor, als hätten dieſe nicht ſowohl den Auftrag, mich über ihre Beſchäfftigung zu verſtändigen, als mir die ſchönſten Stellungen zu zeigen, in denen bei einer ſolchen Veranlaſſung ſich einzelne Figuren denken laſſen.

Bei einzelnen Figuren mag uns denn ſelbſt nach unſern heutigen Begriffen dies genügen. Aber bei

einer größeren Compoſition, die einen vollſtändigen Auſſchluß über die Lage der dargeſtellten Perſonen durch die Art geben ſoll, wie ein Akteur pantomimiſch auf den andern würket, verlangen wir mehr; und dieſe Forderung, behaupte ich, wird uns in den auf uns gekommenen Mahlereien der Alten in einer Maaße verſagt, die uns zu glauben berechtigt, daß ſelbſt ihre Meiſterſtücke dieſen Weg für unſer Vergnügen zu arbeiten, nicht verfolgt haben.

Je mehr ich über die Sache nachdenke, je mehr halte ich mich überzeugt, daß die Alten bei ihren größeren Compoſitionen weniger dramatiſirten als wir; daß ſie bei der Verſammlung mehrerer Figuren an einem Orte weit weniger auf das Zuſammenhandeln, als auf die Aufſtellung mehrerer vereinigten Schönheiten Bedacht nahmen; daß daher das Vergnügen des Auges an ſchönen Formen immer höchſter Zweck ihrer Mahlerei war.

Hieraus fließen nun zugleich andere Regeln für die mahleriſche Anordnung. Sollen die Figuren einzeln geſehen werden, ſo müſſen ſie, die eine vor der andern, Raum haben, mithin nicht hinter, ſondern neben einander ſtehen. Beinahe alle Gemählde der Alten, die ich kenne, ſind wie die beſten ihrer Basreliefs angeordnet. Inzwiſchen ſind mir zu Portici ein Paar Gruppen aufgefallen, deren Figuren einige tiefer, einige höher, nach den gehörigen Verhältniſſen der Nähe und Entfernung und mit ſchicklicher Abwechſelung von Stellungen vorgeſtellet waren. Allein daraus läßt ſich nicht folgern, daß die Alten die Würkung einer ſchönen Anordnung auf

eben

eben ſo gewiſſe Regeln, und in ihrer Anwendung es zu eben der Fertigkeit gebracht haben, als ein Andrea Sacchi, oder Annibale Carraccio. Ganz etwas anders iſt es drei oder vier Figuren in eine Gruppe zu bringen, und zwanzig und mehr Figuren in verſchiedene große Maſſen, dann wieder zu einem leicht zu überſehenden Ganzen zu vereinigen. Jenes lehrt die getreue Nachbildung der Natur, hiezu wird Wahl, Erfahrung und Ueberlegung erfordert.

Daß man doch überhaupt Wahl von Zufall, das Weſentliche von dem Möglichen, größere Compoſitionen von Gemählden, die aus einer, zwei oder höchſtens vier Figuren beſtehen, unterſcheiden wollte! Man findet nicht allein Schattirung, Abwechſelung von Licht und Schatten, ſondern auch Spuren von Reflexen in den Gemählden der Alten. Ich erinnere mich auf einem derſelben in Portici ein Bein in der Verkürzung gemahlt geſehen zu haben, auf deſſen Knie und Fuß das Licht ſehr richtig fiel, während daß eben ſo richtig der mittlere Theil des Beins im Schatten gehalten war. Was will man aber daraus folgern? Jeder Schüler, der zum erſten Mahle nach einem lebenden Modelle arbeitet, kann dieſe Würkung des Lichts wahrnehmen, und wenn er treu nachahmt, ſie andeuten. Aber iſt dies einerlei mit der weiſen Austheilung des Lichts, mit dem verſchmolzenen Uebergang derſelben in den Schatten, die wir an dem Pinſel des Correggio bewundern? Kann der Schluß mit Sicherheit gelten, weil hier ein Klecker einmal eine Würkung der Abwechſelung des Lichts und Schattens im Einzelnen angedeutet hat, ſo haben die Meiſter in der Kunſt die ganze

Magie

Magie des Helldunkeln in eben der Maaße wie die Neueren verſtanden?

Von dem Colorit der Alten wiſſen wir nur ſo viel, ſie brauchten gute dauerhafte Farben. Aber dies gilt nur von den reinen ungemiſchten Hauptfarben. (couleurs vierges.) Für die Kunſt ihrer Farbenmiſchung bürgt uns nichts. Es läßt ſich aus dem was wir ſehen, nichts für, nichts wider ſie folgern. Es ſind mittelmäßige Werke, Decorationsmahlereien, meiſtens ſchnell und auf den erſten Strich hingearbeitet; und was das ſchlimmſte iſt, alle verblichen. Es iſt eine bekannte Erfahrung, daß Gemählde, welche Jahrhunderte durch in feuchten Gewölbern verſchloſſen geweſen ſind, wenn ſie nachher an die Luft gebracht werden, immer verderben, und nicht ſelten ganz verzehret werden.

Luft und Linienperſpektiv iſt in keiner mir bekannten größeren Compoſition der Alten beobachtet, und wenn man nicht auf eine ganz unverantwortlich partheiiſche Art Ründung einzelner Figuren, Abſtufung und Abſchwächung entfernterer Gegenſtände gegen die näheren in einem geringen Raume, nach dem bloßen ungebildeten Augenmaaße, mit den künſtlichen Regeln der Optik vermengen will, ſo kann man dreiſt behaupten, daß die Alten ſie nicht gekannt haben.

Hingegen in einem auch für unſere heutige Kunſt äußerſt wichtigen Theile, in der Zeichnung, haben ſie ſelbſt nach dem, was wir von ihren Handwerkern, ihren Decorationsmahlern kennen, unſere Neueren übertroffen. Wir finden in den armſeligen Ueberbleibſeln ihrer Mahlerei, eine Wahl der Formen,

eine

eine Zierlichkeit der Stellungen, eine Richtigkeit der Verhältniſſe, eine Weisheit in dem Wurfe der Gewänder und dem Schlage der Falten, eine Dreiſtigkeit und Fertigkeit der Hand, dergleichen in unſern neueren Zeiten kaum ein Raphael ſich würde rühmen können. Kurz! alle die Vorzüge, die uns die beſten Basreliefs der Alten ſo werth machen, finden ſich auf einigen ihrer Gemählde wieder: Auf Gemählden, die wahrſcheinlich nur ein ſchwacher Abſchatten von ihren verlohren gegangenen Meiſterſtücken ſind.

Was folgt aus alle dieſem? Die Vorzüge der Alten waren vermuthlich verſchieden von den Vorzügen der Neueren, nach der Verſchiedenheit der Würkung die ſie intendirten. Sie wollten dem Auge gefallen: darum zeichneten ſie ſo ſchöne Formen, darum können ſie ſo ſchön colorirt haben, welches wir aber nicht wiſſen.

Den Verſtand zu unterhalten, das Herz zu rühren, die Einbildungskraft zu beſchäfftigen, war ihnen geringere Sorge: darum wandten ſie auch weniger auf die poetiſche und mahleriſche Anordnung.

Sie mahlten auch dann, wann ſie mehrere Figuren vereinigten, immer die einzelne menſchliche Form neben der einzelnen menſchlichen Form, darum iſt es glaublich, daß ſie das Helldunkle vernachläßigt haben, und gewiß, daß ſie in der Luft- und Linienperſpektiv bis zu keinen ſicheren Regeln fortgeſchritten ſind.

So vermuthe ich: wenn ich vermuthen ſoll. Mein größter Ruhm iſt ſonſt hier mit einigen alten Philoſophen zu ſagen: das was ich weiß, iſt, daß ich

ich gar nichts weiß. Finde ich ein altes Gemählde, das, als Gemählde, (im neueren Sinn) meine Forderungen befriedigt, ſo genieße ich im Stillen, ohne Anmaaßung aus einzelnen Beiſpielen generelle Sätze zu folgern.

* * *

Gedanke über den mechaniſchen Theil der Mahlerei der Alten.

Hier noch einige Gedanken über den mechaniſchen Theil der Mahlerei der Alten, worüber Winkelmann [5]) weder ſo viel geſagt hat, als der Liebhaber wiſſen möchte, noch es ſo geſagt hat, wie es die Erfahrung beſtätigt.

Wir wiſſen nicht mit Gewißheit, ob die Alten in Oehl und Miniatur gemahlt haben. Gewöhnlich geſchah es auf trockenem Grunde mit Farben, die mit Leim, Gummi und Eierweiß zubereitet waren (a Guazzo, detrempe) auf naſſen Mörtel (al fresco) und mit encauſtiſcher Verfahrungsart.

Die beiden erſten ſind auch bei uns gewöhnlich. Die letzte wieder herzuſtellen haben ſich der Graf Caylus, Bachelier, der Baron Taubenheimer, und ein gewiſſer Calau in Berlin, viele zum Theil vergebliche Mühe gegeben.

Ich bin nicht im Stande, über die Richtigkeit der verſchiedenen Meinungen dieſer Männer zu urtheilen, da ich ſelbſt geſtehen muß, daß mir nie einer ihrer Verſuche zu Geſichte gekommen iſt. Inzwiſchen glaube ich, daß diejenigen, welche bei der Zubereitung der Farben ein fettiges Wachs gebrauchen, oder die mit Wachs trocken gemiſchten Farben geſchmol-

5) G. d. K. S. 582.

Digitized by Google

ſchmolzen auftragen, ſich am weiteſten von der Verfahrungsart der Alten entfernen.

Plinius verſichert, daß getäfelte Wände, ja! Schiffe ganzer Flotten mit der encauſtiſchen Maſſe beſtrichen worden, und daß dieſe zu einer unauflöslichen Feſtigkeit gediehen ſey.

Beides läßt ſich kaum denken, wenn man entweder ein ſehr fettiges Wachs annimmt, oder ein zähes, das nur durchs Feuer während des Auftrages zur Behandlung geſchickt wird.

Wahrſcheinlicher iſt es mir, daß die zähe Materie des Wachſes oder gewiſſer Harze durch eine vorläufige Auflöſung durchs Feuer der Vermiſchung mit dem flüßigern Oehle, oder gar mit Waſſer und dadurch auf eine Zeitlang bei dem Auftrage des Auseinandertreibens, ohne fernere Anwendung des Feuers, fähig geworden ſey: Daß man nachher dieſe Farbe von ſich ſelbſt an der Luft trocknen laſſen, oder daß man wenigſtens erſt nach dem Auftrage durch angebrachtes Feuer die Maſſe in den damit bedeckten Grund, ſo zu ſagen, eingeſenget habe. In dieſem letzten Falle würde die Verfahrungsart mit unſerer heutigen Porcellainmahlerei, in dem erſten aber, mit dem Betheeren unſerer modernen Schiffe einige Aehnlichkeit gehabt haben.

Inzwiſchen dies ſind Hypotheſen, die ich dem Liebhaber nicht gern aufdringen möchte. Nur ſo viel ſcheint mehr als Hypotheſe zu ſeyn: Eine ſo zähe Materie als das gewöhnliche Wachs, das nur durchs Feuer auf kurze Zeit flüßig wird, läßt ſich nicht ohne die größten Schwierigkeiten zur Farben-

miſchung

miſchung, Vertreibung, und gleich ebenen Grün-dung brauchen: eine ſo fettige, wie das Jungfer-Wachs iſt einer reinen Behandlung nicht fähig, bleibt immer Schmiererei, und kann zu einer unauflösli-chen Feſtigkeit nicht gelangen. Wahrſcheinlicher iſt alſo die encauſtiſche Maſſe ein harziger Firniß ge-weſen, der vor dem Auftrage zu der gehörigen Flüſ-ſigkeit und Conſiſtenz zubereitet, in der Folge der Zeit verhärtete. Wie das Feuer dabei angewandt wurde, ob vor dem Auftrage, ob nachher, iſt bis jetzt noch nicht ausgemacht: nur ſo viel iſt gewiß, bei dem Auftrage ſelbſt, um der Maſſe die Behand-lungsfähigkeit, das maniable, nur auf die Zeit des Auseinandertreibens zu geben, dazu kann dieſes Ele-ment nicht gebraucht ſeyn: mithin iſt der Begriff der Encauſtik als: Einbrennungskunſt, eine Chi-märe.

Die Alten mahlten auf Mörtel, Holz, Metall, Häute, feine Leinwand, Elfenbein, Aegyptiſches Papier u. ſ. w.

Wenn wir diejenigen Farben abrechnen, die uns America in neueren Zeiten geliefert hat, ſo be-dienten ſie ſich, bis auf einige wenige nach, derſel-ben die wir noch jetzt haben. Was Plinius unter den vier Farben verſtanden wiſſen wolle, deren ſich die erſten Meiſter in der Kunſt allein ſollen bedient haben, iſt noch nicht ausgemacht, und für den Lieb-haber eine Nachricht, die er auf ihren Werth und Unwerth beſtehen läßt. Wichtiger wird ihm der Unterſchied zwiſchen den Gemählden, die man Mo-nochrommen (Monochromata) und ſolchen, die man

Poly-

Polychrommen (Polychromata) nennt, und über dieſe will ich noch einiges hinzuſetzen.

Wem ſind die ſchönen Zeichnungen der Tänzerinnen nicht bekannt, der Bacchantinnen, die in ihrer Wuth die gezähmten Centauren mit den Ferſen und Stößen des Thyrſus antreiben, und in dem Muſeo zu Portici aufbehalten werden! Wer hat nicht mehr als einmahl in ſeinem Leben die Zeichnungen auf den Gefäßen von gebrannter Erde bewundert! Nirgends findet man Abſätze, von neuem angeſetzte Linien, alles ſcheint mit einem Striche, ohne die geringſte Verbeſſerung hingeſetzt zu ſeyn. Wenn man nun bedenkt, daß der Thon ſich äußerſt ſchwer bemahlen läßt, daß er die Feuchtigkeit der Farben ſogleich einzieht, und gemeiniglich in dem Pinſel nichts als Erde zurückläßt, ſo wird die Geſchwindigkeit und Leichtigkeit, mit der jene ſo richtig, ſo keck hingeſetzten Figuren gemahlt ſeyn müſſen, zum unerklärbaren Wunder. Winkelmann [6]) hat daher auch die große Superiorität der alten Zeichner über die größten unſerer Zeiten vorzüglich mit darauf gebauet, daß die Bemahler jener Gefäße aus Thon, welche wahrſcheinlich keine Apelles, Zeuxes, Parrhaſius geweſen ſind, einen Raphael an Fertigkeit, Zuverläßigkeit und Richtigkeit der Zeichnung übertroffen hätten.

Allein wenn man die Natur dieſer Monochrommen etwas genauer unterſucht, ſo wird das Wunderbare zum Theil wegfallen.

Die

6) G. d. K. S. 212.

Dieſe Monochrommen oder Monochromata ſind nämlich Gemählde aus einerlei Farbe. Bald erſcheinen die darauf vorgeſtellten Figuren, mit einem hellen Umriſſe auf dunkelm Grunde, und die lichteren Partien ſind gleichfalls hell wie der Umriß: bald iſt der Grund hell, die Umriſſe ſind dunkel, und dunkel ſind auch die ſchraffirten Schatten. Auf den erſten Anblick glaubt man die Umriſſe, die hellen oder dunkleren Partien wären mit dem Pinſel aufgetragen, und dann würde das Wunderbare beſtehen.

Allein alle Erfahrungen widerſprechen der Möglichkeit eines ſo geſchwinden und doch richtigen Auftrages auf eine ſo widerſtrebende Maſſe. Man bemerkt nicht die geringſte Erhöhung, welche die aufgetragene Farbe nothwendig veranlaßt haben müßte. An mehreren Gemählden iſt die Figur abgeſprungen, der untere Grund zeigt ſich unbeſchädigt, welches bei der Impregnation deſſelben mit der feuchten Farbe, ſchlechthin nicht möglich geweſen wäre.

Es wird daher wahrſcheinlicher, daß dieſe Zeichnungen auf eben die Art verfertigt ſind, wie unſere heutigen Sgraffiti. Es iſt nämlich bekannt, daß Polydoro da Carravaggio und viele andere Italiener ihrem Mörtel eine ſchwarze Farbe gaben, und dieſen nachher mit einem weißen Kalkanſtrich überzogen. Wollten ſie nachher auf dieſer auf ſolche Art zubereiteten Fläche Figuren erſcheinen laſſen, ſo entblößten ſie den ſchwarzen Anwurf mit einem eiſernen Stifte, und trattegirten, oder ſchraffirten die Schatten nach Art der Zeichnungen gleichfalls durch Auffratzen. Ein ſolches Gemählde nennen die Italiener Sgraffito,

oder

oder auch mit dem generellen Nahmen für alle Gemählde aus einer Farbe Chiaro oscuro. Hier werden die Umriſſe und die Schattenpartien ſchwarz: Grund und Lichter bleiben weiß.

Unſere Kupferſtecher verfahren beim Radiren auf eine ähnliche Art, nur daß ſie den ſchwarzen Firniß aufkratzen, ſo daß Umriſſe und Lichter hell werden, Grund und Schatten aber dunkel bleiben. Ich habe auch wohl Glastafeln geſehen, die hinten mit einem ſchwarzen Firniß bedeckt waren: Man hatte die Zeichnung mit dem Griffel in dieſen Firniß hineingegraben, und die Glastafel ſodann auf eine übergoldete Platte gelegt: dadurch erſchienen die Lichter und Umriſſe auf einem ſchwarzen Grunde wie golden.

Auf ähnliche Art ſtelle ich mir vor, iſt man mit den Monochrommen der Alten verfahren. Man hat zwei Lagen von Farben auf eine Tafel gebracht, oder nur eine auf die natürliche der Fläche. Man hat die oberſte weggehoben, und bald die hellere, bald die dunklere Farbe zu den Umriſſen, zu den Maſſen der Lichter und der Schatten gebraucht. 7) Dadurch wird nun die große Preciſion der Zeichnungen begreiflicher, weil die fehlerhaften Stellen durch eine neue Ueberſetzung mit der obern Lage von Farbe leicht verbeſſert werden konnten. Man begreift ferner,

7) Nur daß die trateggiamenti, die Schraffirungen der Schatten, nicht ſo künſtlich wie auf unſern heutigen Sgraffiti ſind.

warum der Auftrag des Pinſels nicht zu ſpüren iſt, und endlich läßt ſich auch das erklären, warum nach abgeſprungenen Figuren, der Grund unverſehrt erſcheinet. Denn wenn die ganze obere Lage abgeſprungen iſt, ſo hat ſich nothwendig auch die dadurch vorgeſtellte Figur verlieren müſſen.

Es iſt mir wahrſcheinlich, daß vorzüglich bei den Monochrommen auf Gefäßen aus gebrannter Erde, zu der obern Lage eine enkauſtiſche Maſſe gebraucht ſey, die nachher, wenn das Sgraffiren geſchehen war, durchs Feuer eine unauflösliche Feſtigkeit erhielt.

Polychrommen (Polychromata) waren Gemählde in mehreren Farben. Es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß einige derſelben, auf eben die ſgraffirte Art, wie die Monochrommen, durch einen Zuſatz von mehreren vielfarbigen Lagen übereinander, verfertigt worden: gar nicht unwahrſcheinlich, daß die ſgraffirten Zeichnungen zum Theil nur durch den Auftrag, entweder enkauſtiſcher oder anderer Farben colorirt, oder wenn man lieber will, angefärbt ſind; und bei den Gefäßen von gebrannter Erde, leidet dieſe Verfahrungsart bei mir keinen Zweifel.

Aber äußerſt unrecht würde man auch den Alten thun, wenn man behaupten wollte, ihre Mahlerei hätte nun weiter in nichts als in der Illuminirung ſolcher vorher in Schatten und Licht gebrachter Zeichnungen beſtanden. Es iſt wahr, Fra Bartholomeo hat auf dieſe Art ſeine vorher grau in grau gemahlten Zeichnungen gefärbt: aber auch mit welchem Anſpruch auf Wahrheit des Colorits?

Colorit

Colorit iſt Farbenmiſchung, nicht bloßes Anſtreichen mit Farbe — doch! warum ſoll ich hier dasjenige wiederholen, was ich im erſten Theile über Tizians Colorit geſagt habe. Dieſe Kunſt der Farbenmiſchung den Alten ganz abzuſprechen, dazu haben wir kein Recht: aber wahr iſt es, viele ihrer auf uns in Freſco und enkauſtiſcher Farbe erhaltenen Polychrommen ſind weiter nichts als ſgraffirte, in Licht und Schatten ausgearbeitete Zeichnungen, die nachher illuminirt worden.

* * *

Ich gehe nun zur Beſchreibung der übrigen in dieſer Villa aufbehaltenen Kunſtwerke fort.

† Bacchus in Begleitung ſeines ganzen Zuges eilt zur verlaſſenen Ariadne ſie zu tröſten: von Tizian. Es hat ſehr gelitten. Man bemerkt darauf einen Satyr, der als eine Carricatur des Laocoon, von Schlangen umwickelt iſt.

Ein Concert in der Manier des Parmeggianino.

Arethuſa und Alpheus, Sbozzo von demſelben.

Ein knieender Mönch von Annibale Carraccio.

Eine Landſchaft mit Vieh von Roſa di Tivoli.

Johannes der Täufer, und ein heiliger Sebaſtian, beide von Bronzino.

Ein Portrait, angeblich von Giorgione.

Ein anderes von Tintoretto.

Eine heilige Familie, angeblich von A. del Sarto.

Eine heilige Familie aus Raphaels Schule.

Ein ſchöner Weiberkopf, von Benvenuto Garofalo.

Einige Baſſano's.

† Ein Bacchanal von Giovanni Bellini mit der Jahrszahl 1514 und ſeinem Nahmen. Man ſagt, dies ſey das letzte Werk dieſes Meiſters, welches er in ſeinem 90ten Jahre anfieng, und, vom Tode übereilt nicht endigen konnte. Es war für den Herzog von Ferrara beſtimmt, und Tizian legte die letzte Hand daran.

David und Goliath, von Cav. d'Arpino.

Die Enthauptung Johannes des Täufers, von Agoſtino Carraccio.

Eine ſchöne heilige Familie, von Perrino del Vaga. Die Zeichnung iſt fein, obwohl etwas manierirt.

Man findet hier noch außerdem eine Sammlung von Gemählden der erſten Meiſter nach Wiederherſtellung der Mahlerei. Sie ſind dem Litterator der Künſte merkwürdiger als dem Liebhaber.

Statuen und Basreliefs.

Eine ſchlüpfrige Gruppe eines Fauns und eines Hermaphroditen.

Eine Venus auf einem Schwane wahrſcheinlich neu.

An

An der äußeren Seite der Mauer des Hauptgebäudes † ein Basrelief, welches einen Jüngling und einen Alten vorſtellt, die mit den ſogenannten Ceſtus, (Riemen von Leder, von deren Enden einer um die Hand gewickelt wurde, der andere aber zum Schlagen diente,) ſtreiten.

Einige andere, die von Triumpfbögen genommen zu ſeyn ſcheinen.

† Einige ſchön gedachte und fleißig ausgeführte Frieſen.

† Eine Kuh in Lebensgröße aus Marmor. Sie iſt berühmt, und würde verdienen es zu ſeyn, wenn nicht ſo vieles daran neu wäre. Sie ſteht im Garten.

Eine Ziege. Ich habe ſie nicht geſehen. Sie war zu meiner Zeit verſchloſſen.

Digitized by Google

Pallaſt Quirinale
oder auch del Monte Cavallo.

† Capelle des Guido. Eins der weitläuftigſten Werke dieſes Meiſters.

Stil des Guido Reni.

Guido Reni ward 1575 zu Bologna gebohren: Wäre Apelles dort und dazumals gebohren worden; ich glaube er würde wie Guido gemahlet haben.

Kein Mahler der Neueren hat ſo ſehr wie er im Geiſte der Alten gedacht, und die Grundſätze, die ſie bei der Bildung der Schönheit beobachteten, auf die Darſtellung der Natur ſeines Landes, auf die Vorwürfe die den Pinſel des Künſtlers in neueren Zeiten hauptſächlich beſchäfftigen, anzuwenden gewußt: Mehr als jedem andern iſt es ihm geglückt, die edle Geſtalt, den einfachen Reiz, der aus der Uebereinſtimmung der Züge entſteht, mit einer hohen Bedeutung des Charakters, und einem erhabenen und wahren Ausdruck des Affekts zu vereinigen.

Allgemein gilt inzwiſchen dieſes Zeugniß nicht. Seine Engel, ſeine Johannes haben nicht die unbefangene Holdſeligkeit, den himmliſchen Liebreiz, (Kinder des Wohlſtands, der Freiheit, und des Clima bei den Griechen,) die wir an einem Bacchus, oder einem Apollino bewundern: Seine David, ſeine Erzengel Michael, nicht den Ausdruck von Heldengröße, mit dem ein Apollo im Belvedere, ein Ajax unſere Seele faßt. Die Denkungsart ſeines Zeitalters,

Digitized by Google

alters; die Begriffe ſeiner Religion, der Ort an dem er lebte ſtanden ihm im Wege, die Idee eines thätig großen Geiſtes in ſeiner Seele zu zeugen. Die Köpfe der jugendlichen männlichen Figuren ſind auf ſeinen Gemählden gemeiniglich unbedeutend, und die Stellungen theatraliſch gezwungen. Hingegen iſt ihm die duldende Stärke der Helden ſeiner Kirche auszudrücken viel beſſer geglückt: und wo zeigt ſich dieſe mehr als in Kindern, Weibern, und Alten! Hier hat er Einfalt zur lieblichen Unſchuld, unthätige Duldung zum edeln Vertrauen auf die Vorſicht zur Ergebung in den Willen des Himmels, und frömmelnde Andächtelei, zur Inbrunſt, ja! zur völligen Entkörperung, und Vereinigung mit der Gottheit gehoben.

Aber auf die Vorſtellung dieſer Charaktere, und dieſer Affekten war das Talent des Guido auch beinahe ganz eingeſchränkt. Darf ich vergleichen? Nicht ſowohl der kühne Odendichter war er, der in ſeiner Begeiſterung Gottheiten vom Himmel herabzieht; vielmehr der Elegiſche der in feierlicher Stimmung den Menſchen über das Irrdiſcheweghebt. Kann der dreiſte aber paſſende Ausdruck verziehen werden? Guido war auch kein dramatiſcher Mahler. In gröſſeren hiſtoriſchen Compoſitionen iſt er ſelten glücklich geweſen. Er hat ſie geliefert, weil der Geſchmack ſeines Zeitalters es mit ſich brachte. Aber ſelten hängen die Perſonen durch einen gemeinſchaftlichen Antheil an der Haupthandlung zuſammen, und machen ſie pantomimiſch deutlich. Es iſt immer die einzelne Figur, neben der einzelnen Figur zu ihrer Seite in Rückſicht auf poetiſche Erfindung. Selbſt der mah-

keriſchen merkt man es an, daß er keine ganz ſichere, auf wahre Kenntniß des Weſens dieſer dramatiſchen Art von Mahlerei gebauete Begriffe hatte. Oft vermißt man in ſeinen größeren Compoſitionen, Gruppirung, Helldunkles, Harmonie, kurz! die Theile wodurch ein weitläuftiges Gemählde zu einem ſchönen Ganzen wird.

In einzelnen Geſtalten alſo hat Guido ſeine Größe. Man findet in ihnen die ſchönſte Natur ſeiner Zeit in die Form der Antike gegoſſen. Die Umriſſe ſeiner Körper ſind äußerſt ſwelt, vorzüglich mahlte er ſchöne Hände.

Die Gewänder dieſes Meiſters werden ſehr geſchätzt. Er führte vielleicht zuerſt die halbflachen Falten ein, die man im Franzöſiſchen plis formés d'une maniere méplate nennt. Wenn nämlich ein Gewand über ein rundes Glied fällt, ſo pflegt es nicht immer rund anzuliegen, ſondern es bildet in der Mitte eine halbrunde Fläche. Es nimmt durch ſeine eigene Conſiſtenz und durch das Geſetz der Schwere noch eine andere Lage an, als diejenige die ihr die Impreſſion des Körpers giebt, an dem es ruht. Es iſt rund durch das Glied, an welches es in der Mitte anſtößt, und es wird aus einander gezogen durch die Steifigkeit des Stoffs und durch den Fall auf andere Glieder oder andere Falten des Gewandes.

Plis formés d' une maniere méplate.

Dieſe Art die Falten zu ſchlagen, iſt ſehr vortheilhaft für die Beleuchtung, weil ſie die hellen und dunkeln Partien nicht zu ſehr unterbricht, und mit den eckigten oder auch ganz runden Falten angenehm contra-

contraſtirt. Guido Reni ſoll durch die Kupferſtiche des Albert Dürers zuerſt auf dieſe Entdeckung geleitet ſeyn, oder vielmehr das was dort ſchon im Keime lag, nur entwickelt haben.

Seine Zeichnung war äußerſt fein, aber nicht immer ganz richtig, und zuletzt verfiel er ins Manierirte. Sein Colorit iſt ſich ſehr ungleich. Zuerſt folgte er der Manier der Carracci, deren Schüler er war, und dann iſt es ziegelroth im Lichte und traurig grau im Schatten. Bald darauf ſcheint er ſich den M. A. Carravaggio zum Muſter genommen zu haben; da findet man die Lichter ins Gelbe, die Schatten ins Schwarze übertrieben. Hierauf näherte er ſich dem Correggio oder ward vielmehr ſelbſt Original, und ſo iſt ſein Colorit äußerſt lieblich, friſch, hell, und dennoch kräftig. Die Halbſchatten fallen inzwiſchen ins Grüne. Endlich ward er ſein eigener Copiſt, manierirter Handwerker, und nun zeichnen ſich ſeine Gemählde kaum von colorirten Kupferſtichen aus, ſind kreideweiß in den Lichtern, und grün in den Schatten. Doch auch dann zieht er noch immer durch die Harmonie der Farben an. Es iſt immer nur ein Ton, in den das Ganze einſtimmt, er mag traurig, finſter, hell oder ſchwach ſeyn. Doch gilt dies wieder hauptſächlich von ſeinen einzelnen Figuren, von ſeinen größeren Compoſitionen kann man dies nicht durchaus behaupten.

Zuweilen iſt das Helldunkle vortrefflich beobachtet; aber auf ſeine Gemählde mit mehreren Figuren kann dieſes Lob nicht in ſeinem vollen Umfange ausgedeh-

gedehnet werden. Es iſt oft viel zu willkührlich geleitet. Seine früheren Werke ſind wie des Carravaggio ſeine durch übertriebene Verfinſterung der Schatten gerundet, die lezten ſind zuweilen zu flach.

Die Behandlung des Pinſels iſt eines der größten Verdienſte unſers Meiſters. Die dreiſte zuverläßige Art, mit der er ihn führte; die kecken Züge, womit er Haare, Runzeln des Fleiſches, überhaupt alle das Detail angab, welches nur durch den Schein des Ohngefehrs mit dem es da ſteht, als wahr ergreift, nur durch den Schein der Nachläßigkeit, mit der es behandelt wird, dem Vorwurf der Trockenheit entgeht; werden dieſem Künſtler am erſten zum Wiedererkennungszeichen dienen. Doch kann man auch hieher die Art rechnen, wie er die höchſten Lichter aufblickte, ohne ſie zu vertreiben.

Er ſtarb 1642.

Es iſt ſchwer, den Guido in allen ſeinen verſchiedenen Manieren von ſeinen Schülern zu unterſcheiden. Allein in ſeiner beſten Zeit wird man ihn an der Feinheit der Zeichnung vorzüglich im Auge und in den Händen; an den ſchönen Ovalen der Weiberköpfe, die gemeiniglich in die Höhe blicken; an der Erhabenheit des Ausdrucks der Affekten, die mehr weibliche Einbildungskraft als männliche Geiſtesſtärke vorausſetzen; an den halbflachen Falten; an der friſchen hellen Farbe; an den grünlichen Halbſchatten; an der Harmonie der Farben in ein-

zelnen

zelnen Figuren; und vorzüglich an der freien Behandlung des Pinſels wieder erkennen. [1])

An der Kuppel der Capelle im Pallaſt Quirinale hat Guido **die Himmelfahrt Mariä** vorgeſtellt. Sie iſt ſehr verdorben. Die Idee zur Figur Gottes des Vaters iſt auch hier vom Michael Angelo entlehnt. Um ihn herum ſpielen Engel auf verſchiedenen Inſtrumenten. Viele darunter haben reizende Köpfe und Stellungen. Im Ganzen iſt die Glorie zu gelb. Dies Gemählde iſt al Freſco.

Ueber

Nachricht von dem weinenden Petrus, im Pallaſt Zampieri, zu Bologna.

1) Ich muß hier von dem Bilde des weinenden Petrus im Pallaſt Zampieri zu Bologna ſprechen, welches Cochin, voyage d'Italie T.II. p. 172. ſec. edit. nicht allein für das ſchönſte von Guido, ſondern, weil er alle Vorzüge der Mahlerei darin vereinigt findet, auch für das vollkommenſte in ganz Italien hält. Man ſehe hier, wie der bloße Künſtler ſpricht! Der heilige Petrus, an ſich eine unedle Figur, weint nicht wie ein Mann, ſondern wie ein ungezogenes Kind, und kratzt ſich dabei hinter den Ohren, während daß ein anderer Heiliger, von eben ſo niedriger Natur, ihn tröſtet. Die Extremitäten ſind nichts weniger als ſchön, nicht einſt richtig gezeichnet, und die Schatten ſind offenbar übertrieben. Was hat denn dies Bild um ſo ſehr anzuziehen? Für den rohen Betrachter einen um ſo faßlichern Ausdruck, als er an Carricatur gränzt, eine Ründung, durch welche die Figuren ſich von dem Grunde herauszuheben ſcheinen; für den Künſtler aber die kecke Behandlung, mit der die kräftigſten Farben in vollkommener Harmonie nicht einzeln aufgetragen, ſondern zuſammen gegoſſen ſcheinen.

Ueber dem Altare eine Annunciation, in Oehl. Dem Kopfe der Madonna, der übrigens ſehr ſchön iſt, fehlt es an Ausdruck. Die Engel, die in der Glorie tanzen, ſind gut gedacht. Die Drapperien ſcheinen ein wenig trocken, und zu ängſtlich in Falten gelegt. Sie zeigen übrigens das Nackte wohl an.

In der kleinen Tribüne des Pabſtes: Die Madonna, die an den Windeln des Kindes nähet: Zwei Engel beten ſie an. Der Gedanke iſt ſehr artig, und die Madonna äußerſt reizend. Die Engel, vorzüglich derjenige, der ihre Arbeit zu bewundern ſcheinet, ſind zu affektirt. Das Colorit dieſes Gemähldes iſt ſchwach, es iſt ſo wie die folgenden al Freſco.

Zu beiden Seiten Adam und ein Patriarch.

An den Fenſterwänden einige Patriarchen und Engel. Es ſind einige ſehr angenehme Figuren darunter.

In den Winkeln unter der Kuppel: vier Patriarchen, die mit zu vieler Eile, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, gemahlt zu ſeyn ſcheinen.

† Die Geburt Chriſti, über der Thür. Es ſind 18 Figuren auf dieſem Gemählde, an welchem Zuſammenſetzung und Anordnung nicht zu loben ſind. Die Kindbetterin ſieht man in einer Ecke; zwei Engel fliegen durchs Fenſter herein. Einige Weiber waſchen das neugebohrne Kind, während daß andere Geſchenke herbeibringen. Diejenigen, die um den Chriſt beſchäfftiget ſind, machen die

ſchönſte

Digitized by Google

ſchönſte Gruppe aus. Unter den Köpfen dieſer Weiber ſind einige ſehr reizende. Inzwiſchen bemerkt man weder idealiſche Schönheit noch große Mannigfaltigkeit in der Wahl. Auch fehlt hin und wieder Ausdruck und Charakter. Guido's Stärke beſtand in Köpfen die in die Höhe ſehen: Niedergebückte ſind ihm weniger geglückt. Uebrigens iſt der Geſchmack im Kopfputz und Gewändern vortrefflich; die Zeichnung fein, und das Colorit weniger ſchwach, als in den übrigen Gemählden dieſer Capelle, die im Ganzen ſehr gelitten haben.

* * *

Auf dieſe Capelle folget eine Reihe von Zimmern mit vielen Gemählden, die jedoch wenig beträchtlich ſind. Die beſten darunter ſind folgende:

* * *

Im erſten.

Eine heilige Familie, die man dem Tizian beilegt: Iſt aber eher vom Paolo Veroneſe oder nur aus ſeiner Schule.

* * *

Im folgenden.

Ein heiliger Johannes der Täufer nach Raphael. Ein Bild, das man an ſo vielen Orten antrifft. [2])

Sowohl in dieſem als in den folgenden Zimmern ſind viele Frieſen und Plafonds von Cavalliere Giuſeppe d'Arpino.

In

2) Siehe den Pallaſt Borgheſe.

Digitized by Google

In einem andern.

Eine Verkündigung von Carlo Maratti.

In dem Eßzimmer des Pabſtes.

† Eine Madonna mit dem Kinde von Carlo Maratti, die nachher an den Thurm des Schloſſes in Moſaik gebracht iſt. Der Kopf der Madonna und des Kindes haben beide viel reizendes.

In einem andern.

Ein Gemählde aus der erſten Manier des Raphael, wenigſtens wird es dafür ausgegeben, aber wahrſcheinlich iſt es nicht von ihm.

Man tritt darauf in eine große Gallerie, die von Ciroferri, Bourgognone und andern vermahlt iſt. Salvator Roſa hat einen Gideon darin vorgeſtellet, der den Thau aus dem Felle drücket.

Von Carlo Maratti iſt die Geburt der Maria. Man ſieht dieſem Stücke an, daß der Meiſter den Guido hat nachahmen wollen.

Unter allen dieſen Gemählden iſt nichts Beſonders.

Aus dieſer Gallerie kömmt man in diejenigen Zimmer, worin die eigentliche Sammlung von Staffeleigemählden befindlich iſt.

Im

Im erſten.

† Der heilige Sebaſtian von Tizian. Mehrere Heilige ſtehen in einer Reihe neben einander, ohne die geringſte Verbindung. In der Glorie ſieht man die Madonna mit dem Chriſt, und einigen Engeln die Märtyrer Kronen halten. Die Köpfe haben alle Wahrheit, aber außer den zwei älteſten, beinahe gar keinen Ausdruck. Die Zeichnung der Körper und Gewänder iſt ſchlecht. Aber was man in dieſem Gemählde bewundern muß, iſt die Ründung, die Wahrheit des Fleiſches und der Stoffe. Der heilige Sebaſtian iſt die ſchönſte Figur. Nach ihr führt das Bild den Nahmen. Es iſt aus ſeiner dunklern Manier, und dem Pabſte von der Republik Venedig geſchenkt.

Der heilige Sebaſtian von Tizian.

Der heilige Petrus und der heilige Paul. Zwei Gemählde, die viel von der Manier des Fra Bartholomäo haben. Sie könnten von ihm ſeyn.

Man hat in Rom von dieſem Meiſter keine Werke, die uns in die Kenntniß ſeines Stils einführen könnten. Was ich von Unterſcheidungszeichen deſſelben in Florenz geſammelt habe, will ich hieher ſetzen.

Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco.

Er wagte ſich ſelten an große Compoſitionen, und wenn er es that, ſo begnügte er ſich die Figuren, die zu ſeinem Süjet gehörten, ſymmetriſch neben einander zu ſtellen. Seine Köpfe haben wenig Ausdruck, und ſcheinen alle von dem nämlichen Modelle genommen zu ſeyn. In der Zeichnung bemerkt man große Formen; ſeine Extremitäten ſind ſehr genau, und ſogar mit zu ſcharfen Umriſſen angegeben. Seine

Digitized by Google

Gewänder ſind vortrefflich, und können als Muſter angeſehen werden.

Die Art, wie er ſeine Gemählde anlegte, war ſehr ſonderbar. Er zeichnete die Umriſſe der Figuren mit ſcharfen Linien, ſchattirte ſie grau in grau, und überzog ſie nachher mit durchſichtigen Farben. Dies giebt ſeinen Gemählden das einförmige Anſehen illyminirter Kupferſtiche. Seine Carnation fällt ins Braune. Vom Helldunkeln hatte er keinen Begriff.

Fra Bartholomäo di St Marco lebte von 1469 — 1488. Er ſtudirte nach Leonardo da Vinci, M. Angelo und der Antike. Von dem erſten nahm er die fleißige Behandlung an, von den letzten entlehnte er die großen Formen und Maſſen. Den Zunahmen: Fra, bekam er, als er ein Dominicanermönch wurde.

David mit dem Kopfe Goliaths vor Saul, von Guercino in ſeiner violetten und dunkeln Manier.

Thomas und der Chriſt aus Guercino's Schule, oder eine Copie nach ihm.

Ein heiliger Georg, der über den Drachen ſiegt, ein großes Gemählde von Pordenone.

Marter des heiligen Stephanus, aus der Florentiniſchen Schule.

Kreuzigung des heil. Petrus von Guido.

† Die Kreuzigung des heil. Petrus von Guido. Man kann von dieſem ſchönen Gemählde nicht zu viel Gutes ſagen. Es beſteht aus einer Gruppe von vier Perſonen, die vortrefflich angeordnet iſt. Eben ſo ſo ſchön ſind Zeichnung und Ausdruck.

Das

Das Hellbunkle thut die pikanteſte Würkung. Die Färbung iſt aus der dunklern Manier des Meiſters, kräftig, aber zu ſchwarz in den Schatten.

Dies Gemählde findet man in der Sacriſtei von St. Peter in Moſaik gebracht.

* * *

Zweites Zimmer.

Fünf Gemählde des Andrea Sacchi: Die heilige Helena, die einen Todten auferwecket; Die Marter des heiligen Andreas; Die Enthauptung eines Heiligen: Chriſtus, der ſein Kreuz trägt, und der heilige Gregorius, der einem Ungläubigen das mit Blut gefärbte Kelchtuch zeigt.

Das letzte iſt in der Sanct Peters Kirche in Moſaik gebracht, und hat wie die übrigen das Verdienſt einer guten mahleriſchen Anordnung. Die Farbe iſt gut aufgetragen, kräftig und harmoniſch. Aber genaue Uebereinſtimmung mit der Natur ſucht man in Ausdruck, Zeichnung und Wahrheit der Localfarben vergebens. Die Gewänder ſind ſchlecht.

Die Geburt Chriſti von Pietro da Cortona. Die Anordnung iſt ſehr gut, die Köpfe der Weiber haben das Gefällige aber Einförmige, was dieſem Meiſter eigen iſt.

* * *

Im dritten Zimmer.

† Die Marter des heiligen Erasmus von Pouſſin. In Moſaik gebracht ſieht man es in der Peterskirche. Ein Gegenſtand wie dieſer hätte nie

gemahlt werden ſollen. Der auf der Erde liegende Heilige iſt gebunden, man hat ihm den Bauch aufgeſchnitten, und ſeine Eingeweide werden ihm aus dem Leibe gehaſpelt. Die Anordnung hat Verdienſt. Der Ausdruck iſt wahr: Vorzüglich in dem heidniſchen Prieſter, der dem Heiligen die Statue des Hercules zeigt, welcher zu opfern jener Märtyrer ſich geweigert hatte. Aber übrigens ſieht man leicht ein, daß der Ausdruck in einem Heiligen, den man ausweidet, und in einer Menge von Henkern nur ſehr widrig ſeyn könne. Die Zeichnung iſt correkt, aber etwas ſchwerfällig, vorzüglich in den ſchwebenden Engeln. Die Färbung iſt wie gewöhnlich Weinhefenartig. Das Helldunkle iſt ſehr gut ausgeſonnen geweſen, und würde einem Mahler, der die Halbtinten wohl zu behandeln verſtanden hätte, treffliche Zufälle von Licht und Schatten dargeboten haben. Nach Pouſſins Ausführung bleibt es freilich ohne Würkung. Die Anordnung ſo vieler Figuren in einem kleinen Raume iſt zu loben.

Eine Transfiguration. Ich weiß, daß viele dieſes Bild dem Andrea Sacchi beilegen, aber die Geſichtsbildungen, die Behandlung der Gewänder, die Färbung, und vorzüglich die kecken Pinſelſtriche in den Haaren und Extremitäten, ſcheinen mir den Guido Reni anzuzeigen.

† Die Marter des heiligen Martinianus und des heiligen Proceſſus von Valentin. Der Ausdruck und die Wahl der Formen ſind gemein, und die Anordnung ohne Weisheit. Die Behandlung, kräftige friſche Farben und Ründung, ſind die

die Hauptverdienſte dieſes Gemähldes. Es iſt in St. Peter in Moſaik gebracht.

† Eine Madonna, die ihr ſchlafendes Kind mit einem Schleier bedecket von Guido. Ein ſchöner Gedanke; Eine reizende Gruppe; Schöne Formen; Ein Ausdruck eben ſo wahr als lieblich! Vielleicht fehlt es der Färbung wider die Gewohnheit des Meiſters bei ſo einfachen Compoſitionen, an Harmonie. Sie iſt zu roth in den Lichtern, zu grün im Schatten.

Saul der den Wurfſpieß auf David ſchleudert von Guercino aus ſeiner guten Manier. Die Zeichnung iſt nicht die richtigſte.

Eine Flucht nach Aegypten, von Barroccio. Der heilige Joſeph bietet dem Chriſt Kirſchen an. Eine Wiederholung des Gemählde im Pallaſt Borgheſe, [3]) das aber vor dieſem hier, — ein wahres Fechtelgemählde, — viele Vorzüge hat.

Eine der vorigen beinahe ähnliche Behandlung deſſelben Süjets von Carlo Maratti. Der heilige Joſeph bietet dem Kinde Erdbeeren an. Einige Engel krönen die Madonna mit Blumen, andere ſingen. Der Gedanke iſt ſehr artig, und die Köpfe ſind hübſch, wie gewöhnlich.

Eine heilige Familie aus der Schule des Rubens.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto.

3) Siehe dieſen Pallaſt.

Ein todter Chriſt zwiſchen Engeln, die Paſſionsinſtrumente halten. Schule des Guercino.

Ein heiliger Franciscus mit der Madonna, und dem Chriſt, aus der Schule des Pietro da Cortona.

* * *

Viertes Zimmer.

Die Madonna mit der heiligen Cäcilia, der heiligen Agnes, dem heiligen Hubert, und dem heiligen Ludewig aus der Schule des Paolo Veroneſe.

Noch einige andere, von denen die beſten aus der Florentiniſchen Schule ſind.

* * *

Großer Saal. Sala paulina.

Einige Gemählde al Freſco von Lanfranco und Carlo Veneziano. Mehrere Cartons von Carlo Maratti und andern, welche zu Moſaiken in der Peters Kirche gedient haben.

Ein großes Basrelief von Landini, einem Florentiner. Es ſtellet das Fußwaſchen vor.

Eine mittelmäßige Copie von Raphaels Transfiguration.

Die heilige Petronilla von Guercino.

† Die heilige Petronilla von Guercino. Die poetiſche Erfindung in dieſem Gemählde läßt ſich nicht als Muſter anpreiſen. Unten wird der Körper der Petronilla aus der Gruft gezogen, und oben

kniet

kniet ſie ſchon vor Chriſto in einer Glorie. Die Hand, die man unten am Rande des Bildes wie abgeſchnitten aus der Erde herausragen ſiehet, und welche einem Mann gehören ſoll, der unten in der Grube dem Körper nachhilft, macht einen üblen Eindruck. Aber dies abgerechnet, hat das Gemählde ſehr große Schönheiten. Die Figuren ſind wenigſtens in Rückſicht auf Beleuchtung gut zuſammen gruppirt. Die Köpfe haben viel Ausdruck, die Zeichnung iſt wahr, obgleich ohne Feinheit und ohne edle Wahl der Formen. Was die Gewänder betrifft, ſo ſcheinen ſie alle in einer Trödelbude zuſammengeſucht zu ſeyn. Die Färbung iſt ſehr kräftig, nur fällt die Carnation ein wenig zu ſehr ins Rothe, und die Schatten ſind zu ſchwarz. Dieſen letzten Fehler bemerkt man vorzüglich in den weißen Gewändern. Das Hauptverdienſt dieſes Gemähldes iſt das Ergreiſende der Darſtellung, durch Ründung der Figuren, die aus dem Grunde hervorzutreten ſcheinen. Die Luft iſt zu blau.

* * *

Man tritt darauf in die päbſtliche Capelle, deren Decke nach den Zeichnungen des Algardi von Stuckaturarbeit, wiewohl in ziemlich ſchlechtem Geſchmacke, verzieret iſt.

* * *

Es giebt noch eine Capelle in dieſem Pallaſte mit einem Gemählde, das den Chriſt unter den Kriegsknechten vorſtellet. Es iſt al Freſco, und ſcheinet aus der Schule des Guido zu ſeyn.

* * *

Der Garten des Quirinale enthält einige Statuen, unter welchen folgende die merkwürdigſten ſind:

Apollo in einer Niſche zur rechten Hand über einer Fontaine. Scheint ſchön zu ſeyn. Der Kopf der antik iſt, hat einen gewiſſen melancholiſchen Zug, der vermuthen läßt, daß dieſe Gottheit entweder in einer beſondern Situation z. Ex. Im Schmerz über den Tod des Hyacinthus vorgeſtellet ſey, oder, daß überhaupt ein anderer Held dadurch bezeichnet werde. Dies letztere iſt um ſo eher möglich, da der Arm, mit dem er ſich auf die Leier ſtützt, ſo wie die Leier ſelbſt, neu iſt.

Eine Statue der Juno Lucina mit einer ſchönen Drapperie.

Ein weiblicher coloſſaliſcher Kopf von groſſem Charakter, der aber ſehr gelitten hat.

Ein Jupiter und unter demſelben ein antiker Sarcophag, der zum Waſſerbehältniß dienet.

Eine Urne, deren Form nicht ſowohl, als die Verzierungen von artiger Erfindung ſind. Sie ſtellen Amorinen mit den Attributen der Venus vor. Oben auf dem Deckel ſchnäbeln ſich Tauben.

Es giebt auch einige Fontainen in dieſem Garten, die einen ſehr mahleriſchen Effekt machen.

Wer ſich einen Begriff von dem ſchlechten Geſchmacke der Päbſte im Anfange dieſes Jahrhunderts machen will, muß einen Blick auf die Statuen werfen, die eine Schmiede des Vulkans darſtellen ſollen, und in der Grotte mit dem Waſſerwerke ſtehen, das eine Orgel treibt. Wären dieſe

elenden Bilder auch wahre Meiſterſtücke, wie ſehr würde ſich der betriegen, der von der Aufſtellung ſteinerner Menſchen in einer natürlichen Grotte wahre und angenehme Illuſion erwartete!

* * *

In einem vom Pabſt Benedict XIV erbaueten Caſino finden ſich zwei Cabinetter.

In dem einen hat Battoni den Plafond gemahlt. Das Mittelgemählde ſtellet den heiligen Petrus vor, der die Schlüſſel empfängt. Rund herum vier Evangeliſten von derſelben Hand. Man bewundert darin jene Harmonie des Tons und jene pikante Würkung abwechſelnder Lichter und Schatten, die ohne richtig vertheilt zu ſeyn das Auge anziehen. Die Köpfe haben eine unedle Wahrheit. Der Chriſt iſt ganz fremd bei der Handlung.

Man ſieht hier zwei Landſchaften von Placido Coſtanzi.

In dem Cabinet linker Hand ſieht man gleichfalls den heiligen Petrus, der die Schlüſſel empfängt, von Agoſtino Maſucci. Die Formen des Chriſts ſind an ſich gut, aber die Stellung iſt ſchlecht. Die Köpfe der Apoſtel haben Ausdruck. Färbung und Haltung ſind nicht ſonderlich.

† Zwei ſchöne Ausſichten von Pannini, die eine von Monte Cavallo, die andere von Santa Maria Maggiore.

Villa Ludoviſi.

Hauptgebäude.

Vorplatz.

Claudius. Eine Büſte voller Ausdruck grämlicher Schwäche.

Ajax oder Agamemnon. Ein Kopf von hocherhobener Arbeit, eingemauert über die Thür des Eingangs. [1])

† Apollo eine Statue über Lebensgröße. Zu ſeinen Füßen ein Hirtenſtab als Zeichen ſeines Hirtenſtandes. Winkelmann legt dem Kopfe ein Lob bei, das ich nicht ganz als verdient anerkennen kann. [2])

Ein anderer Apollo gleichfalls ſitzend.

Eine Venus.

Ein Aeſculap.

Ein Antonin der Fromme, nackend, an dem Kopf und Arme aber neu ſcheinen.

In

1) Winkelmann, S. 720. G. d. K.

2) Winkelmann, S. 279. ſeiner Geſchichte der Kunſt: „Der ſchönſte Kopf des Apollo iſt ohne Zweifel der „einer wenig bemerkten ſitzenden Statue deſſelben „über Lebensgröße. Es iſt derſelbe eben ſo un„verſehrt, als der des Apollo im Belvedere, und „einem ſtillen Apollo weit gemäßer. Dieſe Sta„tue iſt in Abſicht eines dem Apollo beigelegten „Zeichens als die einzige, die bekannt iſt, zu be„merken, und dies iſt ein krummer Schäferſtab an „dem Steine liegend, worauf Apollo ſitzet. Es „wird dadurch ſein Hirtenſtand abgebildet."

Digitized by Google

* * *

In dem großen Saale.

† Der berühmte Ludoviſiſche Mars. Er hat ehemals den Theil einer Gruppe mit der Venus ausgemacht, denn man ſieht auf den Schultern das Ueberbleibſel eines Stück Marmors, welches wahrſcheinlich die Hand der Göttin geweſen iſt. Um ſeine Beine windet ſich ein Amor, an dem Kopf und Arme modern ſind; aber auch das Antike iſt mittelmäßig. Der Ludoviſiſche Mars.

Mars ruhet. Er ſchlägt ſitzend beide Arme über das gebogene Knie. Dieſe Stellung macht eine ſchöne Academiſche Figur, obgleich durch die ausgeſtreckten Arme, die natürlicher Weiſe die Muskeln des Halſes verlängern, dieſer Hals beim erſten Anblick von der Junktur der Arme zu weit entfernt ſcheint. Weder Kopf noch Körper ſind bis zum Ideal hoher Schönheit hinaufgehoben. Inzwiſchen verdienen die fließenden Umriſſe und die Weichheit des Fleiſches, ohne Nachtheil für den Begriff von Stärke, den wir mit dieſem Gotte verbinden, alles Lob. Neu ſind: Naſe, Hand und Fuß.

Mars trägt den Charakter der Tapferkeit an ſich, die man von dem Krieger erwartet, der den Befehlen eines andern gehorchet. Wenn Mercur durch ſeine Geſchmeidigkeit, Hercules durch rohe Stärke ſich auszeichnen, ſo verbindet Mars hingegen beide Vorzüge in ſo fern mit einander, als ſie zum Streit in der Schlacht nothwendig ſind. Er iſt Soldat, wo Minerva Feldherr iſt; Bild des Muths, der für ſich ſteht. Ideal eines jugendlichen aber reifen Charakter eines Mars.

Heldens, eines Kriegers der Mann für Mann kämpft, und nicht wie ein Theil einer Maſchine, in Reih und Glied unbeweglich dem Tode oder dem Siege entgegengeht.

Eine andere Statue, gleichfalls als Mars reſtaurirt. Allein der Kopf gehört einem jungen Hercules, und dieſer Kopf iſt, der neu angeſetzten Naſe ungeachtet, ſchön. Der Körper ſtimmt mit dem Kopfe nicht überein. Die Stellung iſt unedel, und die Arme die ſich kreuzen, bringen eine üble Würkung hervor.

Ein Hercules, nach der ſchwankenden Stellung zu urtheilen, trunken.

Ein junger Bacchus.

Eine Venus, eine Cleopatra, die erſte aus der Florentiniſchen Schule, die andere aus der Schule des Bernini.

* * *

Zweites Zimmer rechter Hand.

Papirius mit der Mutter.

Gruppe von Marmor, Papirius mit der Mutter. Ehe ich mich darauf einlaſſe, eine der Erklärungen anzunehmen, deren man ſo unzählige über dieſe Gruppe giebt, — der eben angezeigte Nahme iſt nur ein Wiedererkennungszeichen — frage iſt zuerſt: Was iſt neu, was iſt alt an dieſer Statue? Unſtreitig neu ſind beide Arme der Mutter, der eine Arm des jungen Mannes, und die eine Hälfte ſeines rechten Fußes. Aeußerſt zweifelhaft wird mir überher: ob die Maske des Kopfes der Mutter alt ſey? Denn 1) hat dieſe Maske keinen wahren antiken Cha-

Charakter, 2) kömmt der Marmor des Vordertheils des Kopfs mit dem Marmor des Hintertheils und der übrigen Figur, ſo viel man bei der äußern Politur urtheilen kann, nicht überein. 3) Sieht man deutlich die Fugen der Anſetzung. Wenn man nun dieſe Maske der Mutter, dieſe Arme der Mutter und des Sohns abſondert, ſo bleibt eine weibliche Figur größer als die männliche, die ſie mit der noch alten Hand umarmt. Wahrſcheinlich dürften dieſe Umſtände das Intereſſe einer jüngern Mannsperſon an ein älteres Frauenzimmer anzeigen. Auf dem Geſichte des jungen Mannes, welches unſtreitig antik iſt, ſieht man unverkennbar einen traurigen Zug, der mit Zärtlichkeit vermiſcht ſcheint. Ich folgere daher mit ziemlicher Gewißheit, daß dieſes nicht das Verhältniß zweier Liebenden andeute, ſondern daß der Ausdruck brüderlicher oder kindlicher Zärtlichkeit die Abſicht des Künſtlers geweſen ſey. Und daher finde ich die Erklärung Winkelmanns, daß dies Werk den Oreſt und die Elektra vorſtelle, nicht unpaſſend, jedoch nicht ausſchließend. Denn dieſe Gruppe kann eben ſo wohl ihre Erklärung aus jedem andern Sujet der Mythologie finden, wobei kindliche oder brüderliche Liebe zum Grunde liegt. [3])

Die Formen des jungen Mannes ſind ſehr ſchön; die Drapperie der Frau iſt vortrefflich; ob dieſe aber einen nicht ganz griechiſchen Charakter an ſich trage, mögen andere entſcheiden, welche die Gewänder römiſcher

3) Z. E. Merope und ihr Sohn. Iphigenia und Oreſtes ꝛc.

römiſcher und griechiſcher Weiber beſſer als ich von einander zu unterſcheiden wiſſen.

Die griechiſche Innſchrift zeiget, daß dieſe Gruppe vom Menelaus, des Stephanus Schüler, gearbeitet worden. 4)

Arria und Pätus.

Arria und Pätus. Unter dieſem offenbar falſchen Nahmen geht die Gruppe eines Mannes, der ſich mit einer Hand erſticht, und mit der andern eine Frauensperſon hält, die erſtochen vor ihm kraftlos niederſinkt. Auf der Erde liegt ein Schild, und eine Degenſcheide.

Das

4) Winkelmann verwirft S. 804. ſ. G. d. K. mit Recht die gewöhnliche Erklärung von der Mutter des Papirius mit ihrem Sohne, und ſeine eigene früher gewagte, die aus der Geſchichte der Phädra und des Hippolytus hergenommen iſt. Hippolytus verwarf den Antrag der Phädra mit Abſcheu, und dieſen deutet der gerührte Antheil in den Minen, der um die Mutter geſchlungene Arm, nicht an. Ob die kurzen abgeſchnittenen Haare ſchlechthin auf eine Elektra und einen Oreſtes weiſen müſſen, getraue ich mir nicht zu entſcheiden. Ungewöhnlich ſind freilich die abgeſchnittenen Haare bei weiblichen Figuren des Alterthums, und in der unſrigen mit dem Sandrart eine männliche wieder zu erkennen — er hält ſie für den Aurelius und Lucius Verus, ſo wie Perrier ſchlechtweg für Brüder die ſich umarmen — verhindert der bloße Anblick.

Digitized by Google

Das ſehen wir jetzt, das begreifen wir. Ueber eine andere Erklärung laſſe ich mich auch nicht einſt bis zur Muthmaaßung ein. Denn dieſe Gruppe iſt offenbar zuſammengeſetzt und reſtaurirt. Die Gründe, woraus ich dieſes ſchließe, in der Note.[5])

Daß

5) Unſere Gruppe muß ſtark ergänzt und zuſammengeſetzt ſeyn, dies zeigt die Verſchiedenheit des Stils in beiden Figuren, dies zeigt die erſtaunliche Ungleichheit des Werths zwiſchen dem Körper der männlichen Figur, der mit ſo vieler Sorgfalt und Weichheit behandelt iſt, und dem Körper der weiblichen, an dem die Ausführung hart und vernachläßiget iſt. Der Kopf der männlichen Figur ſtimmt ſo wenig mit dem Körper überein, daß ich darauf ſchwören wollte, er ſey aufgeſetzt, ob ich mich gleich demſelben nicht bis zur genauern Unterſuchung habe nähern können. Der Arm mit dem Schwerdte iſt ganz neu, und kann theils in Rückſicht ſeiner eigenen gezwungenen Lage, theils in Rückſicht auf die Stellung des ganzen Körpers, die der Handlung ſo wie wir ſie jetzt ſehen, ganz zuwider ſcheint, unmöglich der antiken, und verloren gegangenen Lage, ähnlich geweſen ſeyn.

Winkelmann glaubt in dieſer Gruppe den Trabanten des tyrrheniſchen Königs Aeolus zu ſehen, „welchen dieſer an ſeine Tochter abſendete mit einem Degen, womit ſich dieſelbe entleiben ſollte, „nachdem gedachter ihr Vater ihre Blutſchande „mit ihrem Bruder erfahren hatte.“ Winkelmann geſtehet, daß wir den fernern Ausgang der Geſchichte nicht wiſſen, aber er findet es gar nicht unwahrſcheinlich, „daß der Trabant, welcher ohne

„Un-

Daß dieſe Gruppe mir zu einem neuen Beweiſe diene, wie die Kenntniß der beſtimmten Veranlaſſung einer Handlung das Vergnügen zwar erhöhe, aber nicht allein ausmache. Wir wiſſen nichts von den Schickſalen dieſer beiden Unglücklichen, aber wer ſetzt ſich nicht ſelbſt ihre Geſchichte zuſammen, und erklärt daraus den Ausdruck? Es iſt ein eiferſüchtiger Gemahl, der ſeine Gattin ſeiner Wuth geopfert hat, und ſich nun ſelbſt die verdiente Strafe giebt: Es ſind zwei Liebende, die das grauſame Verhängniß, das ſie zu trennen drohet, nicht haben überleben wollen. Kurz! es ſind zwei Perſonen, die mit einander ſterben, von denen die eine den letzten Stoß bereits empfangen hat, die andere ihn ſich giebt. Iſt dieſer Ausdruck wahr, ſo iſt er intereſſant genung an ſich ſelbſt, ohne daß wir die zufälligen Nebenumſtände, die dieſe Begebenheit beſtimmten Perſonen an einem beſtimmten Orte und zu beſtimmten Zeiten beilegen, zu wiſſen brauchen. Wer iſt über dieſe Welt mit einem Herzen hingegangen, das nicht in der Heftigkeit einer geſtörten Leidenſchaft nur im Tode Vereinigung mit einem andern gewünſcht hätte!

Doch! ſo viel bei einem Werke in Stein zu fühlen verlange ich nicht. Wie iſt die Stellung? Bringt ſie die Muſkeln in eine vortheilhafte Lage? Das

„Unterricht der Abſicht ſeiner Abſendung, den Degen mit betrübtem Geſichte überbrachte, ſich denſelben in die Bruſt geſtoßen habe, da er geſehen, „daß ſich Camache mit demſelben entleibte.“ Winkelmann, G. d. K. S. 801. — Welch ein Edelmuth für einen Trabanten mit dem Knebelbarte!

Digitized by Google

Das iſt die erſte Frage, nach der ich ein Sujet, das den Meißel beſchäfftiget, prüfe; und ich kann mir in dem gegenwärtigen Falle antworten: ſie iſt vortheilhaft.

Die Spannung der Muſkeln, und das Strecken der Glieder in der männlichen Figur die ſich erſticht, contraſtirt ſehr gut mit der zuſammenſinkenden ſchlaffen Stellung der weiblichen, die ſchon erſtochen iſt. Dieſe Stellung der weiblichen Figur iſt in dem Werke dem Gedanken nach gut angegeben, übrigens aber iſt ſie kaum aus dem groben gehauen und voller Incorrektionen in der Zeichnung. Beide Arme ſind neu.

An der männlichen iſt außer dem Gedanken auch die Ausführung ſehr ſchön; die Stellung in dem was alt iſt, vortrefflich, der Umriß fließend, das Muſkelnſpiel beſtimmt, und dennoch weich. Aber der Arm, mit dem ſie ſich erſticht iſt von dieſem Lobe auszunehmen: Seine Lage iſt gezwungen: Der Ort, an dem er ſich die Wunde beibringt, unnatürlich. Er ſtößt das Schwerdt in die Junktur des Halſes und der Bruſt, und noch dazu auf der rechten Seite. Ich halte ihn für neu, ſo wie den rechten Fuß.

Ob der Kopf neu oder aufgeſetzt ſey, vermag ich nicht zu beurtheilen. So viel iſt gewiß, der Stil in dieſem Kopfe iſt von dem in dem Körper verſchieden: Er trägt einen Knebelbart und iſt überhaupt von niedriger Natur.

Die Geſchichte des Pätus und der Arria iſt bekannt. In der Erwartung eines ſchimpflichen To-

des mit dem der Kaiſer Claudius ihren Gemahl bedrohete, ſtieß ſich Arria den Dolch in die Bruſt, und überreichte ihn ihrem Gemahl mit den auffordernden Worten: Es ſchmerzet nicht.

Welcher ſichtbare Zeitpunkt aus dieſer Begebenheit iſt wohl für die bildenden Künſte der geſchickteſte? Unſtreitig der, wo ſich Arria bereits entleibt hat, und, — nicht wo ſie ihm den Dolch mit den Worten darreicht: es ſchmerzet nicht; ſondern wo ſie mit dem letzten Ausdruck zärtlicher Empfindung auf den Pätus blickt, der ſich nun auch erſticht. Hier iſt der Augenblick, der den unzweideutigſten und reichhaltigſten Ausdruck liefert: Auch den wahrſcheinlichſten. Denn die Seelengröße, die das Sprechen der Worte begleiten muß, wird in den bildenden Künſten zur Unempfindlichkeit, und der erſchrockene Mann zu ihrer Seite bei jeder Auslegung ein Feigherziger.

Für die Mahlerei würde der Augenblick, wo Arria in den Armen des Pätus liegend den Dolch in ihre Bruſt ſtößt, gleichfalls einen intereſſanten Ausdruck liefern.

Weſt hat beiden den Augenblick der Ueberreichung des Dolchs vorgezogen. Ich kenne ſein Bild nur aus dem Kupfer. Nach dieſem zu urtheilen, iſt die Mine der Arria unbedeutend, des Pätus, Carricatur erſchrockener Schwäche.

† Proſerpinens Raub von Bernini. Wahrheit darf man in den Werken dieſes Meiſters nicht ſuchen. Die Figuren ſcheinen von Wachs, der Aus-

Ausdruck iſt übertrieben. Aber die vortreffliche Behandlung des Marmors verdient unſere Aufmerkſamkeit.

* * *

In dem Zimmer linker Hand.

Ein Mercur. Winkelmann [6]) ſagt, die Rolle, die ihm in die Hand gegeben wäre, ſey neu. Er irrte ſich, ſie iſt alt, ſcheint aber keine Rolle, ſondern der Zipfel des zuſammen genommenen Gewandes zu ſeyn.

Bacchus.

Eine ſchöne bekleidete weibliche Figur über Lebensgröße, an der aber Kopf, Arme und Hände neu und ſchlecht ergänzt ſind.

Ueber dieſer Statue hängt eine große Maſke von Porphyr, im Profil, welche einen Bacchus vorzuſtellen ſcheint.

* * *

In dem Caſino des Gartens.

Bemerkungen über den Stil des Guercino.

In dieſem Caſino trifft man mehr Mahlereien von Guercino an, als an irgend einem andern Orte in Rom.

Giovanni Franceſco Barbieri ward 1590 zu Cento bei Bologna gebohren, und weil er ſchielte, nannte man ihn il Guercino da Cento. Er ſtarb 1666.

Er lernte in der Schule der Carracci: die Manier des M. Angelo Carravaggio war ihm früh bekannt; aber er ward mehr Schüler der Natur als irgend eines Meiſters.

 Inzwi-

6) Geſch. d. K. Vorrede, S. XII.

Inzwiſchen er ſahe dieſe Natur durch eine ihm allein eigene Netzhaut des Auges, (wenn ich ſo ſagen darf,) die ſich in Abſicht der Farbe dreimal veränderte. Das heißt: man kennt ihm drei verſchiedene Manieren: Die ſchwarze, die rothe, und die helle; oft ertappt man ihn auch auf den Uebergängen von der einen zur andern.

Seine Zuſammenſetzung, in Rückſicht auf dichteriſche und mahleriſche Vorzüge, iſt ſich zu ungleich, als daß man ihm ein weſentliches Verdienſt darunter beilegen könnte. Ich habe im Pallaſt Colonna ein Gemählde vom ihn angeführt, das die erhabenſten Empfindungen verräth. Allein dies iſt eine Ausnahme. Daſſelbe Urtheil mag auch von der Art gelten, wie er ſeine Figuren ſtellte. Im Ganzen verdienet er nicht als Compoſiteur zum Muſter aufgeſtellt zu werden.

Sein Ausdruck iſt oft wahr, oft geziert, oft unbedeutend. Man kann ihn ſelten eines unedlen wegen tadeln, aber auch eben ſo ſelten eines edlen wegen loben. Ländliche Naivetät, die zuweilen bäuriſche Einfalt ſtreifte, ſpröder Ernſt, wie man ihn wohl bei blöden Landmädchen antrifft, ſind die Charaktere ſeiner Weiber. Seine männlichen jugendlichen Figuren ſind Genoſſen der vorigen, Contadini, ehrliche Bauerkerls, nur daß ſie ſtatt des flinken raſchen Ausdrucks, den der niederländiſche in den Gemählden dieſer Schule hat, gemeiniglich einen weinerlichen Zug auf dem Geſichte tragen, der auf den Druck, unter dem die päbſtlichen Bauern leben, ſchließen läßt. Die Alten haben einen unvergleichlichen Charakter von

Guther-

Gutherzigkeit in allen Gemählden dieſes Meiſters. Große Verſchiedenheit brachte er nicht in ſeine Köpfe; er ſcheint für jedes Alter und Geſchlecht ein oder zwei Modelle gehabt zu haben. Die Formen der Körper nahm er daher, wo er die Köpfe nahm, jedoch mit Wahl. Die Weiber ſind ſchlanke Bologneſer Bauerdirnen, ſtark an Knochen und Muſkeln, und wohlbehalten an Fleiſch. So auch die Männer. Seine Zeichnung iſt ſchwerfällig, aber gemeiniglich ohne auffallende Unrichtigkeiten. Sein Colorit ohne jemals ganz wahr zu ſeyn, iſt oft ſehr angenehm, vorzüglich in den helleren Stücken, in denen er dem Guido gleich zu kommen trachtete. In den übrigen aber wird man unnatürliche ſchwarze oder rothbraune Schatten, violette Mitteltinten, und grellgelbe Lichter finden. Seine Freſcogemählde ſind voller Stärke, aber von conventioneller Farbe, zu gelb im Hellen, zu ſchwarz im Dunkeln.

Guercino bezaubert uns vorzüglich durch die Ründung, die er ſeinen Figuren zu geben wußte. Sie treten ſtark hervor. Auch vertheilte er zuweilen das Licht mit Weisheit, aber oft beleidiget die Zerſtreuung, das Schneidende deſſelben die Augen.

Nächſt dem Guido hat vielleicht niemand unter den Italienern den Pinſel ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als Guercino. Seine Behandlung iſt vortrefflich. Mit einem Nichts wußte er ſeinen Extremitäten täuſchende Wahrheit zu geben. Er hat hohle Hände gemahlt, in die man greifen möchte. So viel vermag die weiſe Beſorgung des Details ohne Nachtheil für das Ganze!

Unſer Künſtler verleugnet ſich nie unter allen den abwechſelnden Geſtalten, in denen er ſich zeigt. Denn dieſe Abwechſelung war nicht der objektiviſchen Verſchiedenheit zuzuſchreiben, nach welcher ſich die Gegenſtände in der Natur, je nachdem ſie unter andern Verhältniſſen, zu andern Zwecken wahrgenommen werden, würklich verſchieden zeigen; ſondern der ſubjektiviſchen, nach welcher der Künſtler die Gegenſtände auf ſeinem Gemählde anders wollte erſcheinen laſſen, um eine andere Art von mahleriſcher Würkung hervorzubringen. Er verbeſſerte nur die Manier nicht die Kunſt der Nachahmung nach den Regeln der Treue, und der individuellen Wahrheit. Er hatte alſo immer nur Manier, aber man muß es geſtehen, er hatte ſie mit einem Scheine von Wahrheit, der über die Abweichung von der Natur in dem Gemählde verblendet, oder wohl gar uns verleitet die Gegenſtände in der Natur fernerhin mit dem Zuſatze zu ſehen, den wir aus dem Gemählde entlehnt haben. Man könnte den Guercino einen verbeſſerten M. Angelo Carravaggio nennen. Weniger niedrig in der Wahl der Süjets und der Formen, war er zugleich wahrer in den Theilen, die zu ihrer Darſtellung gehören: allein er wählte ſo wie dieſer nur aus der Natur um ihn herum, kleidete ſo wie dieſer ſeine Figuren aus der Trödelbude, und ſetzte endlich ſo wie dieſer den Haupteindruck, den er von ſeinen Gemählden erwartete, in den Zauber der Ründung.

Nun zur Beſchreibung ſeiner Mahlereien in dieſem Caſino.

Unteres

Unteres Zimmer.

† Das Gemählde in der Mitte des Plafonds ſtellet die Aurora vor, die dem Bette des Tithon entflohen, in ihrem Wagen daher fährt, und Blumen auf die Erde ſtreuet. Die Horen gehen vor ihr her, und vertreiben die Geſtirne. Die Anordnung dieſes Gemähldes iſt ſchön, auch bewundert man mit Recht den kräftigen Pinſel, den ſchönen Auftrag der Farben, die Leichtigkeit der Ausführung und die pikante Würkung der Ründung; den Hauptvorzug in den Gemählden dieſes Meiſters. Allein was Farbe und Zeichnung anbetrifft, ſo iſt in beiden nur ein Schein von Wahrheit vorhanden, der eine genauere Prüfung nicht aushält. Der Tithon hat keinen edlen Ausdruck. Mahlereien des Guercino.

Linker Hand ſieht man den anbrechenden Tag unter der Figur eines geflügelten Jünglings mit brennender Fackel. Dieſe Figur tritt erſtaunlich vor, iſt mit vieler Wahrheit, und unbegreiflicher Leichtigkeit gemahlt.

Rechter Hand iſt die Nacht unter der Figur eines Frauenzimmers vorgeſtellet, das beim Leſen eingeſchlafen iſt. Sie ſitzet in den Trümmern eines Gebäudes, die durch eine Lampe erhellet werden. Eine Eule guckt aus ihrem Loche hervor, und eine Fledermaus fliegt umher. Zu den beiden Seiten der Nacht ſchlafen zwei Knaben. Der Gedanke iſt fein, die Abwechſelung des Lichts und Schattens thut wie gewöhnlich viele Würkung; aber die Figuren ſind äußerſt unedel.

Ueber der Thüre eine allerliebſte Gruppe von Amorinen, die Vögel fangen.

An Büſten findet man in dieſem Saale: Eine Matidia, [7]) einen Septimius Severus, und einen Hercules.

* * *

In einem Zimmer darneben ſtehet † ein coloſſaliſcher Kopf des Marcus Aurelius von Bronze mit einem Gewande von Porphyr. [8])

* * *

Beim Heraufgehen zu einem obern Zimmer, trifft man auf der Treppe einen guten Kopf der Juno an.

* * *

Im zweiten Geſchoß.

Ein Saal mit einem Plafond von Guercino. Es ſtellet eine fliegende Fama vor, die in die Trompete ſtößt. Ein Genius, der einen Lorbeerkranz und eine Krone von Gold hält, zeigt ſie dem Apollo und der Bellona, die ſich umarmt halten. Ein Phönix fliegt vor der Fama voraus zur Sonne. Wahrſcheinlich ein

7) Winkelmann, G. d. K. S. 431. führt ſie an, wegen der Löcher in den Ohren, die zu Ohrgehängen beſtimmt geweſen zu ſeyn ſcheinen.

8) Winkelmann redet davon G. d. K. S. 542. und Hr. Volkmann, der alles verwechſelt, nennet ihn Hiſt. Kr. Nachrichten, S. 275. Edit. 1777. eine Statue von Porphyr mit einem Kopfe von Bronze.

ein allegoriſches Bild des Ruhms ohne Gleichen, den ſich die Beſitzer dieſer Villa durch ihre Tugenden in Krieg und Frieden erworben haben. Ich ziehe dieſes Gemählde denen im untern Saale weit vor. Die Zeichnung iſt edler, die Färbung wahrer. Vorzüglich ſchön iſt der Kopf der Bellona, der Körper des Genius, der Arm der Fama, mit dem ſie die Trompete faßt. Das Hauptverdienſt dieſes Werks, ſo wie der übrigen dieſes Meiſters, bleibt aber immer die Würkung der Abwechſelung in Licht und Schatten; die Ründung; die vortreffliche Behandlung; jene kecken breiten Pinſelſtriche; jener kräftige Farbenauftrag, durch den dieſes Gemählde al Freſco die Wärme eines Oehlgemähldes erhält. Bei ſo vielen Vorzügen kann man immerhin Nachſicht mit einigen Unrichtigkeiten haben, die man in dieſem Gemählde antrift. So ſcheint z. E. der Körper der Fama in der Mitte abgebrochen, und das eine Bein des Genius iſt ganz verzeichnet.

Unter den Büſten in dieſem Zimmer: Antonin der Fromme. Hadrian.

In einem dritten Caſino dieſes Gartens.

Die Bibliothek. Worin noch einige Bildhauerwerke ſtehen. Man ſieht ſie nur mit beſonderer Erlaubniß des Prinzen.

† Ein coloſſaliſcher Kopf der Juno. Er ſtand ehemals am Eingange der Villa. Er wird mit Recht für den ſchönſten Kopf dieſer Göttin in Rom,

Coloſſaliſcher Kopf der Juno.

Rom, und für einen der ſchönſten des Alterthums gehalten. [9]) Er hat den Charakter ernſter majeſtätiſcher Schönheit, der dieſer Göttin eigen iſt.

Ein anderer kleiner Kopf derſelben Göttin, der nach derſelben Idee gearbeitet zu ſeyn ſcheinet.

Eine etwas ſchlüpferige Gruppe eines Pans mit einem Faune.

Mehrere Basreliefs in die Wand gemauert.

* * *

Im Garten.

Die zahlreichen Statüen im Garten ſind vom Wetter ſtark beſchädigt.

Merkwürdig haben mir geſchienen:

Ein Jäger im Begriff ein wildes Schwein mit der Lanze zu durchbohren. Dieſer Jäger hat viele Aehnlichkeit mit dem ſogenannten Amphion der Gruppe der Niobe zu Florenz.

Mehrere Fechter, und drappirte weibliche Figuren.

Eine Conſular-Statue, in derſelben Stellung, als der vermeintliche Marius in der Villa Negroni. [10])

Eine coloſſaliſche Juno voller Majeſtät.

Zwei gefangene Könige, mit morderen Beinen.

Ein mittelmäßiges antikes Grabmahl, auf einem hohen Geſtell worunter ein Satyr ſteht, welcher

9) Winkelm. G. d. K. S. 302.

10) Winkelm. G. d. K. S. 781.

welcher der ſchlechten Ausführung ohngeachtet für das Werk des Michael Angelo ausgegeben wird.

Ein Silen auf einem Schlauche liegend, in coloſſaliſcher Größe.

An der Baſis worauf er ruhet, eine Schlacht en Basrelief, woraus Raphael Einiges zu ſeiner Schlacht Conſtantins des Großen genommen zu haben ſcheint. [11])

11) Hr. Dr. Volkmanns hiſtoriſch kritiſche Nachrichten über dieſe Villa ſind wieder voller Unrichtigkeiten. Winkelmann redet S. 421. G. d. K. von einer Pallas über Lebensgröße, welche Schuhe von Korkholz mit Leder überzogen trage, von Antiochus aus Athen verfertiget. Ich habe ſie eben ſo wenig finden können, als jene ſitzende ſenatoriſche Statue von der Hand des Zeno, Sohn des Attis aus Aphrodiſium, deſſen Nahme auf dem Zipfel ſtehen ſoll. Eben dieſer Schriftſteller erwähnet ihrer S. 826. f. G. d. K. In der Vorrede zur G. d. K. gedenkt er eines Hercules mit dem Horn des Ueberfluſſes. Es kann ſeyn, daß dieſe Statue unter den vielen kleineren Figuren in dieſer Villa, die in Rückſicht auf ſchöne Kunſt wenig Aufmerkſamkeit verdienen, meiner Nachſuchung entgangen iſt.

Pallaſt

Pallaſt Boccapaduli.

Die Sacramente von Nicolas Pouſſin.

Die Sammlung von Gemählden in dieſem Pallaſte verdient allein unſere Aufmerkſamkeit durch die Sacramente des Nicolas Pouſſin, die darin befindlich ſind.

Bemerkungen über dieſen Meiſter.

Nicolas Pouſſin, ein Franzoſe, in der Normandie gebohren, lebte von 1594—1665.

Pouſſin iſt der Mahler des Litterators. Wer auch keine Empfindung für das Schöne hat, findet dennoch in ſeinen Werken Genuß. Man kann darüber raiſonniren, dreiſt ſeinen Witz ſpannen, mannigfaltige und feine Bedeutung herauszuſuchen, ſo leicht läuft man nicht Gefahr, mehr herauszufinden, als der Zuſammenſetzer hinein gelegt zu haben ſich eingebildet haben mag.

Pouſſin ward zu einer Zeit gebohren, als die Vorzüge ſeiner Vorgänger und die Fehler ſeiner Zeitgenoſſen ihn in den Stand ſetzten, ſeine Kunſt auf Grundſätze zu bringen. Die Critik ward ſeine Krücke. Alles was Nachdenken, Ueberlegung, Studium zuſammen tragen können, hat er geliefert, obwohl mit dem Gepräge, daß er nicht umſonſt gelehrt geweſen ſey. Er hatte ſelbſt den Witz der Empfindung: die Gedanken zu vielen ſeiner Gemählde erwecken hohe Gefühle, jedoch, fürcht' ich, oft mehr bei dem Zuhörer, als bei dem Beſchauer. Dieſer wird aus den Fehlern wider dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, wider das Schickliche, wider mahleriſche Würkung gewahr

gewahr werden, daß es ihm an der Einbildungskraft fehlte, die eine ſichtbare Begebenheit wie eine Erſcheinung faßt, an dem Gefühle, welches das Weſentliche von dem Unweſentlichen ausſcheidet, endlich an den mechaniſchen Talenten der Hand, die den Gedanken der Seele ohne merklichen Abfall auf das Tuch hinzaubern. [1])

Pouſſin erzählte die Begebenheiten, die er aus der Geſchichte oder Fabel wählte, mit allen begleitenden Umſtänden. Wäre er ein Geſchichtſchreiber geworden, ſo iſt zu glauben, daß er mit eben ſo viel Witz als Voltaire, den Vorzug einer größeren hiſtoriſchen Treue über ihn gehabt haben würde.

Prüfung der Verdienſte des Pouſſins um das Uebliche.

Einige Kunſtrichter können unſern Künſtler wegen der Sorgfalt, mit der er das Uebliche beobachtete, nicht genung loben. Andere hingegen werfen ihm vor, daß er ſo viel Mühe darauf gewandt habe, die Scene zu bezeichnen, daß der Ausdruck der Handlung, die darauf vorgieng, darüber verlohren gehen müſſen. In dieſem Verſtande gilt das Wort, das ich mich erinnere irgendwo beim Mengs geleſen zu haben: „Zu einem Gemählde, an welches die vorzüglichſten Mahler neuerer Zeit Hand anlegen würden, dürfte Pouſſin nur den Grund angeben.“

Mich

1) Ich erinnere hier wieder, daß ich bei dem Urtheil über den Stil eines Künſtlers nicht auf einzelne Ausnahmen, ſondern auf die Fehler und die Vorzüge Rückſicht nehme, die man gewöhnlich in ſeinen Werken findet.

Mich dünkt ich irre mich nicht, wenn ich behaupte, daß die mehreſten Schriftſteller, welche bis jezt über das Uebliche geſchrieben haben, den Begriff deſſelben ſo wenig als den Grad des Verdienſtes, den deſſen Beobachtung für unſer Vergnügen hat, genau beſtimmt haben. Die Erörterung der Fragen: Was iſt das Uebliche? Iſt es mit der Wahrſcheinlichkeit, mit dem Schicklichen, mit hiſtoriſcher Treue einerlei? Hat der Beobachter deſſelben würklich Anſpruch auf unſere Dankbarkeit? In wie weit dürfen Fehler dagegen auf unſere Nachſicht Anſpruch machen? Kann eine gar zu große Sorgfalt in Bezeichnung zufälliger Beſtimmungen unſer Vergnügen eher ſchmählern als befördern? Dieſe Erörterung, glaube ich, kann nicht außer dem Zwecke dieſes Werks liegen, und ſteht hier am rechten Orte.

Laſſen Sie uns nie vergeſſen, daß der einzige Weg, den die bildenden Künſte haben, uns von der Abſicht und der Meinung einer Compoſition zu unterrichten, das Auge iſt: daß dieß allein eine vollſtändige Verſtändigung von dem dargeſtellten Vorwurf geben muß. Gewiſſe Vorerkenntniſſe werden bei dem Beſchauer unſtreitig vorausgeſezt: Allein dieſe müſſen ſo allgemein ausgebreitet ſeyn, daß es eines beſondern Unterrichts bei dem einzelnen Kunſtwerke nicht bedarf, ſondern daß die Fähigkeiten und Kenntniſſe eines jeden, der auf den Genuß der ſchönen Künſte berechtiget iſt, zu der Vollſtändigkeit des Begriffs der Darſtellung zureichen.

Es giebt viele Vorwürfe der Darſtellung, welche vollſtändig zu erkennen, es ſchlechterdings nur einer Auf-

Aufmerkſamkeit auf die Vorfälle im menſchlichen Leben bedarf, von denen jeder Menſch, entweder durch eigene Erfahrung oder durch die für eigene Erfahrung geltende Erzählung der Augenzeugen, während der Zeit in der er über dieſen Erdboden hinwandelt, eine Vorſtellung erhält: Vorwürfe, die in der Natur zu allen Zeiten wieder kommen, weil ſie ihren Grund in der unveränderlichen Würkungskraft der Leidenſchaften, oder der Natur haben: mithin Vorwürfe, die aus allen Zeiten, von allen Orten her entlehnt, jeder Menſchenart beigelegt werden können.

Ob es Venus, Cleopatra, oder das Mädchen meiner Vaterſtadt iſt, deren Lilienarm den bräunlichen Nacken eines Mars, eines Cäſars, oder eines modernen Kriegers umſchlingt, was kümmert mich das? Genung zu meinem Vergnügen, genung zu meiner Verſtändigung, daß der Vorfall mir aus der alltäglichen Erfahrung bekannt iſt, daß im Spiel der Minen und in Stellung der Ausdruck natürlicher, der ganzen Menſchheit und jedem Geſchlecht insbeſondere gemeinen Empfindungen liegt. Das Auge eines jeden, ſage ich mit einem erborgten Ausdruck: Das Auge eines jeden macht hier die Expoſition, das Herz die Erzählung.

Wenn wir den Hauptgrund der äſthetiſchen Würkung einer Darſtellung unterſuchen, deren Vorwurf aus der Geſchichte oder aus der Fabel entlehnt iſt, ſo werden wir finden, daß ohne jenen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen, ſogar die Bezeichnung eines beſtimmten Falls weder verſtändlich, noch ſehr intereſſant iſt. Die Situation

die wir bekannten Perſonen beilegen, in einen beſtimmten Zeitraum, in ein gewiſſes Land verſetzen, muß auch alsdann unſerer Aufmerkſamkeit werth ſeyn, wenn wir ohne weitere Vorbereitung in dem Augenblicke, den die Darſtellung gewählt hat, zu deren Anblick hinzuträten: keine der dabei intereſſirten Perſonen kennten, nichts von ihren Lebensumſtänden wüßten, als daß ſie Menſchen ſind, wie Menſchen, die wir aus eigener Erfahrung kennen, handeln und empfinden. Ein Cäſar der durchs Meer ſchwimmend wichtige Papiere mit einer Hand in die Höhe hält, wird uns im Gemählde weniger verſtändlich ſeyn, weniger intereſſiren, als der Landmann in einer Landſchaft des Domenichino, der ſein furchtſames Mädchen durchs Waſſer trägt.

Inzwiſchen giebt es mehrere Fälle, in denen mein Vergnügen auf keine gleichgültige Art dadurch erhöhet wird, daß ich die Perſonen, welche einen Ausdruck zeigen, der jedem, auch gar nicht unterrichteten Menſchen verſtändlich und intereſſant iſt, beſtimmt wieder erkenne; daß ich mir ſogleich ins Gedächtniß rufe, wo ſie gehandelt, zu welcher Zeit ſie gelebt haben, die Begebenheiten, die der gegenwärtigen vorausgegangen, und diejenigen, die ihr nachgefolgt ſind.

Ich finde nämlich bei allen Begebenheiten, die der Seltenheit wegen, mit der ſie ſich im Leben zutragen, aus der Reihe gewöhnlicher Vorfälle heraustreten, meine Neugierde geſpannt, die näheren Umſtände, unter denen ſie ſich zugetragen haben, zu erfahren. Ein Mord, zum Beiſpiel, trägt ſich wahrſcheinlich

ſcheinlich während der Lebenszeit eines jeden Menſchen zu: Dieſer iſt entweder Augenzeuge deſſelben, oder er erhält doch von ſeinen Zeitgenoſſen eine ſo vollſtändige Erkenntniß von dem Eigenen und Beſonderen in Minen und Stellungen der dabei intereſſirten Perſonen, daß er die Darſtellung deſſelben bei dem erſten Anblick wird erkennen können. Allein die Seltenheit des Auftritts macht ihn begierig die Veranlaſſung, die Folgen, ſogar die Nahmen der Akteurs zu wiſſen, und die Verſagung dieſes Wunſches iſt für ihn würkliche Schmählerung ſeines Vergnügens.

Auſſerdem wird der Antheil, den ich an einer an ſich intereſſanten Situation nehme, dadurch erhöhet, daß ich ſolche Perſonen in dieſelbe verſetzt ſehe, die vorhero ſchon einen Anſpruch auf meine Aufmerkſamkeit hatten. Ja! mit dem Anblick ihrer gegenwärtigen Lage erinnere ich mich aller Vorfälle ihres Lebens die vorher und nachgegangen ſind.

Das Intereſſe an denen im Bilde dargeſtellten Perſonen dehnt ſich durch die Erinnerung auf alle die verwandten Künſte aus, die ſich mit Darſtellung ihrer Begebenheiten beſchäfftiget haben. Ich ſehe nicht den Aeneas von der Dido fliehen, ohne an das vierte Buch der Aeneide, nicht den ſterbenden Germanicus, ohne an die Rede deſſelben beim Tacitus zu denken. Dieſe Verſtärkung des Vergnügens durch die Vermählung der Ideen, ſcheint es dem Künſtler zum Geſetz gemacht zu haben, beinahe immer beſtimmten Perſonen aus der Fabel und Geſchichte, einen an ſich verſtändlichen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen beizulegen.

Die bildenden Künſte haben nun kein anderes Mittel den Zuſchauer von dem Beſonderen und Eigenen der Zeit in der, des Orts, an dem ſich die Begebenheit zugetragen hat, der Perſonen, die dabei intereſſirt geweſen ſind, zu unterrichten, als daß ſie die Verſchiedenheit der Gebräuche, der Moden, des Geſchmacks in Kleidung und Gebäuden, die eigenthümlichen Produkte eines jeden Landes andeuten, und zuweilen ſogar ihre Zuflucht zu Sinnbildern nehmen. Dieſe zufälligen Unterſcheidungszeichen einer Begebenheit von andern, dieſe Andeutung des Möglichen bei dem Würklichen, ſetzt eine Kenntniß von Zeiten und Ländern zum Voraus, die ſich weiter als der Kreis unſerer täglichen Erfahrungen erſtreckt.

Hier aber bitte ich vorzüglich zu erwägen, auf welche Kenntniſſe der Künſtler bei ſeinen Beſchauern rechnen darf. Er arbeitet nicht für eine beſtimmte Claſſe von Menſchen, etwa für Gelehrte, für Geſchichtsforſcher; nein! er arbeitet für wohlerzogene Menſchen überhaupt, die durch Wohlſtand und Muße auf den Genuß geſellſchaftlicher Talente berechtiget ſind.

Um zu erfahren, welche Kenntniſſe dieſen geläufig ſind, darf er nur auf die Art Rückſicht nehmen, wie ſie dieſelben einſammeln, auf den Zweck, zu dem ſie einſammeln. Sie ſuchen Nahrung für ihr Herz, für ihre Einbildungskraft, höchſtens Unterhaltung ihres Verſtandes, und ſchöpfen dieſe nicht aus den Jahrbüchern der Critik, ſondern aus den oft ſehr unzuverläßigen Quellen der Converſation, der Gemählde-Gallerien, der Dichter und ſolcher Geſchicht-

ſchrei-

ſchreiber, die weniger den Trieb nach Wahrheit, als nach dem Außerordentlichen zu befriedigen geſucht haben.

Ferner! Wie hören, wie leſen dieſe wollüſtigen Genießer? Wahrlich nicht wie ein Goguet oder Winkelmann! Was ihre Einbildungskraft ſpannt, was ihr Herz rührt, das drückt ſich ihrem Gedächtniſſe ein: von dem Ueberflüßigen zu dieſem Vergnügen bewahren ſie nur ſo viel auf, um die Begebenheit gelegentlich von andern ähnlichen auszuſcheiden.

Auf dieſe ſuperficielle Kenntniß von dem Zufälligen einer Begebenheit, das heißt: von demjenigen, was dieſe von Vorfällen, die täglich wieder kommen können, unterſcheidet, iſt nun die Verbindlichkeit des Künſtlers gegründet, nichts darzuſtellen, was dieſer widerſpricht, was die Wiedererkennung erſchweret: Kurz, die Verpflichtung, das Ubliche zu beobachten.

Feſtſetzung des Begriffs den man mit dem Worte: das Uebliche, il Coſtume, verbinden müſſe.

Das Uebliche heißt alſo nichts weiter, als: die Andeutung ſolcher zufälligen Unterſcheidungszeichen, die nach denen unter der Claſſe von Menſchen, die auf den Genuß der Künſte berechtiget iſt, geläufigen Begriffen dazu dienen, eine Begebenheit, die mit allen Menſchen, zu jeder Zeit, an allen Orten intereſſiren würde, beſtimmten Perſonen, die zu einer gewiſſen Zeit an gewiſſen Orten gelebt haben, beizulegen.

Die früheren Meiſter, die wider das Uebliche geſündiget haben, verdienen unſere Nachſicht.

Das Maaß der Kenntniſſe über Geſchichte und Fabel, die unter den Zeitgenoſſen in Umlauf ſind, beſtimmt alſo die Verpflichtung des Künſtlers wider die hergebrachten Begriffe in dem Zufälligen nicht anzuſtoßen: und dies ſollten wir nie vergeſſen, wenn die Vorwürfe, die wir einem Paolo Veroneſe, einem Rembrandt über die Verletzung des Coſtume nach unſern Begriffen machen, uns über ihre übrigen Vorzüge verblenden wollen. Für wen mahlten dieſe Künſtler? Für Nationen, bei denen über den Trieb nach klingendem Erwerb, die Bildung des Geiſtes größeſten Theils vernachläßiget wurde. Dieſe wurden nicht in ihrem Vergnügen geſtört, nicht in die Irre geleitet, wenn ſie den edlen Venetianer, den Portugieſiſchen Juden bei der Hochzeit von Canaan ſtatt der wahren Gäſte ſahen; der größere Hauſe dachte ſich die Begebenheit mit Akteurs aus ſeiner Zeit, aus ſeinem Lande. Wie viel läßt ſich nicht ſelbſt für die Anachroniſmen ſagen, die jene früheren Mahler in der Darſtellung geiſtlicher Geſchichten begangen haben! Ein heiliger Franciſcus mit dem Crucifix in der Hand, der eine Mutter Gottes mit dem Chriſtkinde anbetet, ſcheint uns eine Abſurdität. Aber zur Zeit des verfertigten Gemähldes war es keine. Damals waren nicht blos Legenden von dergleichen Erſcheinungen, welche Heilige gehabt haben ſollten, gäng und gäbe; der Mahler ſah auch dergleichen Auftritte täglich um ſich herum in den damaligen Proceſſionen, in den geiſtlichen Schauſpielen oder Pantomimen. Will man den Mahler, der ſo viel mit der Hand arbeitet, klüger wiſſen als den Dichter, der ſeinen Kopf allein braucht?

Eine

Digitized by Google

Eine andere Rückſicht ſollte uns noch billiger machen. Rembrandt und Paolo Veroneſe kleideten ihre Figuren aus modernen Trödelbuden, oder modernen Kramladen; aber dieſer Anzug war dem einen zum Zauber ſeines Helldunklen, dem andern zur Verführung durch glänzende Farben unentbehrlich. Hätten ſie über die Beobachtung hiſtoriſcher Treue jene Vorzüge aufopfern müſſen, und wahrſcheinlich Nichts für mein Vergnügen gethan; ſo weiß ich nicht, warum ich über den Genuß, den ſie mir einzig geben konnten, die Entbehrung desjenigen nicht verſchmerzen ſollte, der mein Vergnügen nur erhöhet, nicht einzig und allein ausmacht.

Verſchiedenheit des Ueblichen von mechaniſcher und dichteriſcher Wahrſcheinlichkeit, imgleichen von dem Schicklichen.

Denn gewiß weder mechaniſche noch eigentliche dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, oder mahleriſche Würkung, hängen von der Beobachtung des Ueblichen ab: nicht einſt das Schickliche iſt mit dem Ueblichen einerlei. Die mechaniſche Wahrſcheinlichkeit beruhet in den Bewegungen des Körpers nach den Geſetzen der Statik, des Gleichgewichts, in den Veränderungen die Licht und Schatten auf die beleuchteten Körper, nach den Regeln der Optik, hervorbringt.

Die dichteriſche Wahrſcheinlichkeit ſetzt Aeußerungen der Seele durch den Körper zum Voraus, die wir nach den Erfahrungen beurtheilen, die wir über die Abwechſelung des Ausdrucks einer theilnehmenden Seele nach den Stuffen des Alters, nach der Verſchiedenheit des Geſchlechts, des Standes, und der Wichtigkeit des Gegenſtandes, der ſie beſchäfftigt, gemacht haben. Dieſe beiden Wahrſcheinlichkeiten, die in den bildenden Künſten nie getrennt ſeyn kön-

Digitized by Google

nen, ſetzen weiter nichts zum Voraus, als Aufmerkſamkeit auf die gewöhnlichen Vorfälle des menſchlichen Lebens. Sie ſind es, die wir in jede Vorſtellung einer Begebenheit zuerſt bringen, die man uns von entfernten Orten und Zeiten her erzählt, oder darſtellt; erſt wann wir in dieſem Stücke befriedigt ſind, bekümmern wir uns um die hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, und vergleichen dasjenige was wir ſehen oder hören, mit demjenigen, was wir von dem Zufälligen bei ähnlichen Begebenheiten an entfernten Orten, zu verſchiedenen Zeiten, gehört haben.

Das Gefühl der nothwendigſten Beſtandtheile der Wahrheit bleibt alſo, wenn auch das Zufällige zu deren Erkenntniß wegfällt. Iſt es nicht die Hochzeit zu Canaan ſo iſt es eine jede andere. Der höchſte Nachtheil, der aus der Unbeſtimmtheit entſtehen kann, iſt dieſer, daß unſere Neugier unbefriedigt bleibt, indem wir einen an ſich erklärbaren Ausdruck gern beſtimmten Perſonen beilegen möchten. Allein wie ſelten iſt dies der Fall, wenn der Mahler ſich an bekannte Vorwürfe hält? Wer erkennet nicht eine Judith, die dem Holofernes den Kopf abhauet, wenn gleich Kanonen vor Bethulia ſtehen? Wer nicht den Moſes, der Waſſer aus dem Felſen ſchlägt, wenn gleich die Kinder Iſrael in ſpaniſcher Tracht einhergehen? Möchten doch unſere neueren Künſtler, in deren Gemählden ſelten Fehler wider hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, und nur gar zu häufig wider dichteriſche und mechaniſche angetroffen werden, das Nothwendige nicht dem blos Angenehmen aufopfern!

Auch das Schickliche iſt mit dem Ueblichen nicht einerlei. Das Schickliche iſt das Ideal der dichteriſchen Wahrſcheinlichkeit: es iſt die Auswahl unter demjenigen, was nach dem Gange der Affekten ſich an den theilnehmenden Perſonen bei einer Begebenheit äußern kann. Es iſt weder mechaniſch noch dichteriſch unwahrſcheinlich, daß ein Auſſätziger ſich krazt, während daß Chriſtus ſeinen Mitkranken heilet: es iſt auch nicht wider das Uebliche. Allein es paßt, es ſchickt ſich nicht in den Eindruck, den die Darſtellung einer heiligen Handlung auf mich machen ſoll, es iſt wider meine Begriffe von Anſtand, wider ſittliche Wahrſcheinlichkeit, mit einem Worte: wider das Schickliche.

Daß dieſe Betrachtungen den Liebhaber billig machen möchten gegen Meiſterſtücke älterer Meiſter, die ein ganz anderes Uebliche hatten als wir! Die wenn ſie unſre Forderungen in Anſehung des Zufälligen der Wahrheit oft unbefriedigt laſſen, denjenigen, die wir an die nothwendigen Beſtandtheile derſelben zu machen berechtiget ſind, ein deſto größeres Genüge leiſten.

Ich will damit aber keinesweges den jungen Künſtler zu einer Nachläſſigkeit in dieſem Stücke auffordern. Nein! er erhöhe mein Vergnügen, indem er mir Gelegenheit giebt, viel mehr zu denken, als ich ſehe. Allein davor warne ich ihn: kein Stolz auf dieſen Nebenvorzug, keine übertriebene Sorge für die Andeutung der hiſtoriſchen Wahrheit.

Die Gründe zur Nachſicht für die älteren Künſtler können den gegenwärtigen nicht zu Gute kommen.

Ehemals erforderte die Kenntniß des Ueblichen wenigſtens einen gewiſſen Aufwand von Seelenkräf-

ten, die wenn ſie nicht zum Talent des Künſtlers gehörten, dennoch Anſpruch auf die Stelle eines Ceremonienmeiſters hätten geben können: ich meine Gedächtniß, und Fleiß im Nachforſchen, wie es ehemals gehalten ſey: Allein ſeitdem wir mehrere Werke über das Uebliche haben, [2]) in denen dem Künſtler vorgearbeitet, für ihn zuſammen getragen iſt, ſo bedarf es um Meiſter in dieſem Fache zu ſeyn, nur einer Fertigkeit im Nachſchlagen, mithin iſt die Beobachtung des Ueblichen jetzt eine wahre Erbärmlichkeit.

Man darf das Uebliche nicht mit hiſtoriſcher Treue verwechſeln.

Bei allem Fleiße den aber der Künſtler auf das Uebliche wendet, vernachläſſige er nie die Grundſätze der Wahrheit und der Schönheit, und verwechſele es nie mit hiſtoriſcher Treue. Er darf von dem als wahr erkannten nur dasjenige zur Anwendung bringen, was ohne Nachtheil für mahleriſche Würkung, Verſtändlichkeit und Rührung, in Anwendung gebracht werden kann.

Ich kann es nicht genung dem Künſtler ſagen, er mahlt weniger für den Verſtand, als für das Herz und die Einbildungskraft der Zuſchauer. Die untern Seelenkräfte ſind es, auf die er würken ſoll, nicht

2) Die beiden brauchbarſten für den Künſtler ſcheinen: Coſtume des anciens Peuples par Bardon: und le Coſtume des Peuples de l' antiquité, prouvé par les Monumens, par André Lens Peintre, zu ſeyn. Von dieſem letzten iſt die neueſte Edition 1785. zu Dresden mit Zuſätzen und Berichtigungen von G. H. Martini herausgekommen.

Digitized by Google

nicht die oberen. Ich will von einem Gemählde unterhalten, gerührt, geſpannt, nicht belehrt ſeyn: werde ich es zugleich mit, deſto beſſer! Allein dieſer Vortheil iſt zufällig, liegt nicht in dem Weſen der Kunſt. Sollte er weſentlich ſeyn, ſo müßten alle diejenigen, die ſich der Betrachtung eines Kunſtwerks nahen, nicht allein gleiche Kenntniſſe und Fähigkeiten hinzubringen, ſondern auch ein allgemeines Intereſſe an der Belehrung nehmen. Dies iſt aber nicht der Fall. Für einen Antiquar, für einen Gelehrten, der ein Gemählde kritiſch unterſucht, giebt es hundert Beobachter, die auf den erſten Blick von der Abſicht des Werks verſtändigt, und, weil von der Würkung des erſten Blicks gemeiniglich die höchſte Rührung abhängt, mit dieſem zugleich gerührt ſeyn wollen.

Verſchiedene Regeln die bei der Bezeichnung des hiſtoriſch Wahren zur Anwendung kommen.

Der Künſtler darf nur mit der größten Behutſamkeit von der einmal angenommenen Vorſtellungsart abweichen, wenn er mir nicht unverſtändlich werden will. Denn in allen Fällen, wo die Verſtändigung durch den erſten Blick darunter leiden würde, daß er einen üblichen Irrthum durch eine kritiſch erwieſene Richtigkeit verbeſſert, verhärte ich mich gegen das Verdienſt der Genauigkeit bei dem zu gelehrten Künſtler. Er darf daher nicht eher verbeſſern, als bis er überzeugt iſt, daß die Verbeſſerung entweder keiner erheblichen Mißdeutung unterworfen, oder doch, daß die Aufklärung, auf der ſie beruht, ſo ausgebreitet unter der Claſſe zwiſchen den Gelehrten und den Ignoranten iſt, als es vorhero der Irrthum war.

Ob ich dem Opfermeſſer in der Hand des Prieſters dieſe oder jene Form gebe, iſt im Grunde einerlei. Genung daß ich das Meſſer zu dem beſtimmten Gebrauche darin wieder erkenne. Sind wir, auf den Genuß der Künſte Berechtigte, aber gewohnt nach der Bibelüberſetzung, die wir allein leſen, uns den jüdiſchen Hohenprieſter in gelber Kleidung zu denken; ſo darf der Künſtler, der uns nicht in die Irre führen will, uns nicht eher dieſen Hohenprieſter im himmelblauen Gewande zeigen, bis er überzeugt iſt, daß die jüdiſchen Heiligthümer des Lundius eben ſo allgemein geleſen werden, als jene Bibelüberſetzung; oder bis er durch andere Nebenumſtände uns, ohngeachtet der ungewöhnten Farbe, auf den Begriff eines jüdiſchen Hohenprieſters deutlich zurückführen kann.

Ein Kunſtrichter, [3]) von dem der Künſtler und der Liebhaber mehr lernen würden, wenn er nicht ſeine guten Bemerkungen oft in einen unerträglich pretiöſen Stil eingekleidet hätte, ſcheint ohngeachtet der Billigkeit mit der er an die Beobachtung des Ueblichen erinnert, dennoch den Begriff deſſelben mit hiſtoriſcher Treue zuweilen verwechſelt zu haben. Wie würde er es ſonſt dem Künſtler zur Nothwendigkeit gemacht haben, den Hohenprieſter Caiphas, der ſeine Kleider zerreißt, in ſeiner gewöhnlichen Hauskleidung, nicht in der feierlichen Tempelkleidung darzuſtellen. Ich weiß viel, wie dieſe ausgeſehen haben mag: woran ſoll ich meinen Mann erkennen? Ich

3) von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerei. Erſter Theil, S. 230.

Ich will um von der Abſicht eines Gemählbes verſtändigt zu werden, nicht erſt gelehrte Commentarien zu Rath ziehen. Immerhin mögen Könige nur bei feierlichen Gelegenheiten Kronen tragen: Es iſt ein Attribut, das nur ihnen zukömmt, das mich ohne Zweideutigkeit allein auf ihre Beſtimmung im bürgerlichen Leben zurückführt.

Ich wiederhole es noch einmal: Die bildenden Künſte haben nur in einem Falle die Verbindlichkeit auf ſich, dem Würklichen getreu zu bleiben, nämlich bei allem, was von dichteriſcher und mechaniſcher Wahrſcheinlichkeit abhängt; wo die Prüfung des Dargeſtellten, nach der Erfahrung, die mein Auge täglich macht, mich ſogleich von der Falſchheit überzeugen kann. In allem übrigen richtet ſich Wahrheit immer nur nach Convention, und dieſe nach den Bedürfniſſen des Angenehmen. Selbſt bei uns iſt das Uebliche weiter nichts als verabredeter Irrthum mit einem Scheine von Wahrheit verbunden, auf dem Theater wie in dem Gemählde. Wir ziehen unſern Römern keine Reiſröcke mehr an, aber wir unterſcheiden doch gewiß nicht die Moden nach den verſchiedenen Zeitpunkten vom Romulus an bis auf den Conſtantin. Was könnten auch die Künſte dabei gewinnen; was der Eindruck, den ſie auf unſer Herz, auf unſere Einbildungskraft machen ſollen? Die Moden auf dem Bilde ſind dem Geſetze der Schönheit zuerſt unterworfen, ſie ſollten es billig auch auf dem Theater ſeyn, wie ſelten ſind ſie es im geſellſchaftlichen Leben!

Du

Dû Bos [a]) legt dem Künſtler die Verbindlichkeit auf, den Perſonen, deren Begebenheiten er aus der Geſchichte entlehnt, die individuelle Bildung beizulegen, die uns Medaillen, würkliche Bildſäulen, ſogar ſchriftliche Beſchreibungen überliefern.

Ohne Einſchränkung kann ich dieſen Satz nicht billigen.

Vielleicht hat der Mahler keinen höheren Anſpruch auf den Nahmen eines Schöpfers, als wenn er berühmte Männer, die Jahrhunderte vor ihm gelebt haben, mit Bildungen wieder herſtellt, die ihre Handlungen rechtfertigen; wenn er jedem Menſchenkenner den Ausruf abpreßt: hat der Weltüberwinder nicht ſo ausgeſehen, ſo hätte er ſo ausſehen müſſen!

So leicht darf ſich der Künſtler um dieſen Vorzug nicht bringen laſſen, ſo leicht den Nahmen eines Schöpfers mit dem eines Copiſten nicht austauſchen: und ſeine Feſtigkeit in dieſem Stücke kann ihm um ſo weniger zur Hartnäckigkeit ausgelegt werden, wenn man auf die Unzuverläßigkeit der Quellen, auf den Zweck der Kunſt, und auf die großen Schwierigkeiten, die ſich dem Ausdruck bei entlehnten Geſtalten, die nicht mit demſelben in der Seele aufſteigen, entgegen ſetzen, Rückſicht nimmt.

Ich habe ſchon an einem andern Orte geäußert, wie wahrſcheinlich es iſt, daß die Geſtalten berühmter Männer, die wir in würklichen Kunſtwerken beſitzen,

a) Reflexions critiques ſur la Poeſie et la Peinture. T. I. p. 251.

ſitzen, ſchon ehemals mehr nach den Geſetzen der Wahrſcheinlichkeit als der Treue gebildet wurden. Münzen liefern nur ſelten eine vollſtändige Idee von Eigenthümlichkeit: und die Beſchreibungen! — Wer weiß es nicht, daß jeder Leſer ſich dabei ſein beſonderes Bild denkt? daß nur körperliche Fehler als auffallende Unterſcheidungszeichen ſich der Seele eindrücken? Daß aber der Künſtler ſich an dieſe genau halten ſolle, wird wohl niemand verlangen. Wenigſtens zweifle ich, daß derjenige, der bei der Darſtellung der berühmteſten Philoſophen des Alterthums die Nachrichten des Sidonius Apollinaris genau befolgen wollte, ſich um unſer Vergnügen ſehr verdient machen würde. [5])

Laſſen Sie uns nie vergeſſen, daß der Zweck der Kunſt nicht Ueberlieferung der Lebensumſtände berühmter Männer, ſondern Darſtellung einer intereſſanten Begebenheit aus ihrem Leben iſt; daß ich ſie nur einmal ſehe; daß dieſes eine Mal, dieſer eine Blick, mir daher die vollſtändigſte Auflöſung über ihre Einwürkung auf die Begebenheit geben müſſe; und daß es mithin mehr darauf ankomme, was

5) Per gymnaſia pinguntur Zeuſippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute diſtenta, Diogenes barba comante, Socrates coma caudente, Ariſtoteles brachio exſerto, Xenocrates crure collecto, Democritus riſu labris apertis, Chryſippus propter numerorum indicia conſtrictis, Euclides propter menſurarum ſpatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corroſis.

was ich ihnen auf ihr ehrlich Geſicht von der ſichtbaren Handlung zutrauen darf, als auf das, was ich ihnen Kraft bewährter Zeugniſſe an Eigenſchaften zu glauben muß, wenn gleich ihre Geſtalt lügt. Wie oft iſt dies der Fall bei individuellen Bildungen; wie oft hat eine Verwahrloſung in der Jugend, oder ein Unfall bei reiferen Jahren, einem Ageſilaus ein hinckendes Bein, einem Alexander einen ſchiefen Hals gegeben! In den Künſten, die fürs Vergnügen arbeiten, hat das Wahrſcheinliche allemal den Vorzug vor dem Wahren. Von der Schwierigkeit, eine fremde Geſtalt mit einem ſelbſt gedachten Ausdrucke zu beleben, habe ich ſchon an einem andern Orte geredet.

Ich kann alſo die Regel des dû Bos nur in dem Falle als richtig gelten laſſen, wenn die beſtimmte Bildung ſo allgemein bekannt und gewöhnlich iſt, daß der Mahler, ohne mich in die Irre zu führen, dieſelbe unverändert laſſen muß. Z. E. die Stutznaſe des Socrates, die kurze ſtämmige Figur des heiligen Petrus. Wie wenig kommt dabei hiſtoriſche Treue in Anſchlag? En imitation l'idée reçuë, et generalement établie tient lieu de verité. [6])

Der höchſte Mißbrauch hiſtoriſcher Treue würde unſtreitig in den bildenden Künſten dieſer ſeyn, wenn der Künſtler den Ausdruck der Affekten durch die ſittliche Denkungsart der Vorwelt wollte motiviren laſſen. Mögen immerhin die Alten vermöge ihrer politiſchen, moraliſchen und phyſiſchen Erziehung ihre Empfin-

6) Du Bos reflex. T. I. p. 251.

Empfindungen ganz anders geäußert, ſich bei ähnlichen Vorfällen ganz anders genommen haben, als wir: wenn ich Wahrheit des Ausdrucks mit einem Blicke prüfe, ſo gehe ich in mich ſelbſt zurück, ich ſetze mich an die Stelle des Akteurs, ich will mich in ihm wiederfinden.

Ein Zeno, der keine Mine verzieht, wenn man ihm das Bein zerſchlägt, iſt für den Blick, der das Gemählde wägt, eine Statue. Umſonſt ſagt mir meine Erinnerung, daß dieſer beſtimmte Mann durch lange Uebung eine ſolche Oberherrſchaft über die jedem Menſchen gewöhnlichen Affekte erhalten hatte, die bis zur Unempfindlichkeit gegen körperlichen Schmerz gieng. Ich ſehe den beſtimmten Mann nur einmal, nur in einer Lage, ich ſehe ihn als Menſch.

Die Andeutung des Zufälligen bei der Wahrheit des hiſtoriſch Wahrſcheinlichen hat keine andere Abſicht, als die Verſtändigung des Zuſchauers von der beſtimmten Veranlaſſung eines an ſich intereſſanten Ausdrucks. Alle Andeutungen, die dazu nichts beitragen, ſind überflüſſige Nebenwerke, die, falls ſie durch mahleriſche Würkung nicht gerechtfertiget werden, die Aufmerkſamkeit nur zerſtreuen. Wenn ich die Tochter des Pharao mit ihren Begleiterinnen den ausgeſetzten Moſes am Ufer eines Fluſſes finden ſehe, ſo weiß ich, daß dieſer Fluß der Nil iſt: die Pyramiden im Hintergrunde ſind zur Bezeichnung der Scene ganz überflüßig. Verbirgt gar ein unthätiger Flußgott ſein Haupt im Schilfe, ſo enthält die allegoriſche Andeutung eines längſt erklärten Nebenumſtandes, zugleich eine Unſchicklichkeit.

Vorzüglich aber muß ich den Künſtler vor dem Mißbrauch bezeichnender Nebenwerke warnen, die nicht allgemein bekannt ſind. Man betrachtet dieſe nur gar zu oft als Anſchlagzettel zu einer pantomimiſchen Vorſtellung, und will durch irgend ein Beſonderes, das nur gerade bei dieſer Begebenheit vorkömmt, auf den Begriff der vorzuſtellenden Begebenheit führen. Recht wohl! wenn wir das Beſondere kennen, wenn wir uns nie die Handlung ohne daſſelbe denken. Aber wehe dem witzigen Künſtler, wenn wir uns über das Beſondere mehr als über die Begebenheit müſſen unterrichten laſſen! Er liefert uns Räthſel, die wir nicht auflöſen mögen.

Von den Pflichten der Treue bei Familienbildniſſen, bei Volksmonumenten, Grabmählern, und Zugaben von erläuternden Abbildungen zu Büchern, rede ich hier nicht. Ich betrachte hier die Kunſt als Unterhaltung meines Herzens, meiner Einbildungskraft, nicht als darſtellende Ueberlieferung intereſſanter Nachrichten.

So würde meine Unterſuchung über das Uebliche, die ohnehin wider meinen Willen ziemlich weitläuftig gerathen iſt, geſchloſſen werden können. Das Reſultat iſt kurz dieſes:

Reſultat der Erörterung verſchiedener Punkte, die bei der Beſtimmung des Begriffs

Der Zweck des Ueblichen iſt: Verſtärkung des Antheils, den ich an einer intereſſanten Begebenheit nehme, indem ich dieſe beſtimmten Perſonen, an einem beſtimmten Orte, zu beſtimmten Zeiten beizulegen, durch Andeutung zufälliger Nebenumſtände authoriſirt werde. Da die Beobachtung deſſelben kein weſentliches Beſtandtheil meines Vergnügens ausmacht,

ausmacht, von mechaniſcher und dichteriſcher Wahrſcheinlichkeit, imgleichen von mahleriſcher Würkung unabhängig iſt, die Verbindlichkeit dazu ſich nach dem Grade der minderen oder größeren Aufklärung verändert; ſo haben die früheren Beleidiger meiner gegenwärtigen Begriffe in dieſem Stücke, allerdings Anſpruch auf meine Nachſicht. Dem neueren Künſtler kann ſie weniger wiederfahren, inzwiſchen muß er aus der Beſorgung des Ueblichen ſich kein beſonderes Verdienſt beilegen, und ſie nie mit hiſtoriſcher Treue verwechſeln. Dieſe iſt in allen Fällen ſchädlich, wo die Verſtändlichkeit ſeines Werks dadurch erſchweret oder nicht befördert wird; oder wo höhere weſentlichere Vorzüge der Kunſt, es ſey dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, oder Schönheit, oder mahleriſche Würkung derſelben aufgeopfert werden müſſen.

vom Ueblichen zur Frage gebracht ſind.

Laſſen Sie mich die Verdienſte eines Pouſſin um das Ubliche auf dieſe Grundſätze zurückführen. Wie oft finden wir noch in ſeinen Werken Fehler wider das Uebliche nach unſern heutigen Begriffen! Wie oft hat er hiſtoriſche Treue bis zur Unverſtändlichkeit getrieben! Wie oft hat er unſere Aufmerkſamkeit durch überflüßige Nebenwerke nur zerſtreuet! Wie oft unſere Neugier gereitzet, ohne ſie zu befriedigen! Und wie oft über die Sorge für die Bezeichnung des Zufälligen, die wichtigere für das Nothwendige zum Gefühle der Wahrheit, dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, und das Schickliche verabſäumt!

Anwendung der jetzt feſtgeſetzten Grundſätze auf Pouſſins Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen.

Der Ausdruck in Pouſſins Gemählden iſt oft unbedeutend, oft monoton, und liegt immer mehr in der Stellung, als im Spiel der Mine. Es

Fortgeſetzte Prüfung der Verdienſte

Pouſſins um die übrigen Theile der Mahlerei.

ſcheint, daß bei ihm von dem Auge ab bis in die Hand zu vieles verlohren gieng, und daß er kaum die Hälſte von dem ausführte, was er ſich dachte. Seine dichteriſche Anordnung war nicht immer fehlerfrei, in Anſehung der mahleriſchen aber kann er zum Muſter dienen.

In der Wahl ſeiner Formen hielt er ſich an die Antike, aber er ſammelte zu ängſtlich, als daß das Schöne mit dem Leben, mit der Einheit einer Vorſtellung, in ſeiner Seele hätte aufſteigen können. Es fehlt ſeinen Figuren an Freiheit und Adel: und wenn ſein Geiſt durch Anſtrengung ſich zuweilen bis zu dem Begriff der Vollkommenheit erhob, ſo ward die Hand nicht gehorſam ihn zu verſinnlichen.

Pouſſin zeichnete nach richtigen Verhältniſſen, aber eckigt und ſteif. Seine Gewänder ſind zu ängſtlich gelegt, und das Trockene der Ausführung deutet die Nachbildung eines naſſen Gewandes an, das über den Gliedermann geworfen war.

Unſer Künſtler hat eine Zeitlang dem Tizian im Colorit nachgeſtrebt, aber es mangelte ihm zu ſehr an mechaniſchem Talent, um ihn auch nur von fern zu erreichen. Seine Carnation iſt ſchmuzig: weinhefenartig im Hellen, nußbraun im Dunkeln. Die Farben ſind durchaus verblichen, und verändert. Das Helldunkle iſt beſſer gedacht als ausgeführt.

Dieſes Urtheil im Allgemeinen mag durch nachfolgende detaillirte Beurtheilung ſeiner Hauptwerke in Rom gerechtfertiget werden.

Beurtheilung der Gemählde.

† Die letzte Oehlung. Dies Süjet ſcheint durch die Verſchiedenheit und Deutlichkeit des Ausdrucks der Affekten, die dabei in Bewegung kommen können, zur mahleriſchen Bearbeitung vorzüglich geſchickt.

Man denke ſich in dem Sterbenden einen Andreas Corſini des Guido. Zum letzten Male hat er die Folge ſeiner Handlungen überſchauet, und voll des edelſten Zutrauens zu der Barmherzigkeit ſeines Schöpfers geht er muthig der Einweihung zum Tode entgegen. Er ſieht den Prieſter begleitet von ſeinem Gefolge ſich in einiger Entfernung nähern, und mit der letzten Anſpannung ſeiner Kräfte, unterſtützt von einem alten Diener, richtet er ſich noch einmal in die Höhe; heftet ſeine ſehnſuchtsvollen Augen auf das Stärkungsmittel, das ihm dargebracht wird, und tröſtet durch den Druck ſeiner Hände die verzweifelnde Gattin, die troſtloſe Mutter und die jammernden Kinder. Wie ſehr würde dieſer Ausdruck unſerer gerührten Theilnehmung werth ſeyn?

In Pouſſins Bilde iſt der Sterbende durch den unbeweglich liegenden halberſtarrten Körper, durch die gebrochenen Augen keines intereſſanten Ausdrucks weiter fähig. Der Prieſter an ſich eine der unintereſſanteſten Perſonen, die wir uns bei dieſer Handlung denken können, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sein Körper über den Sterbenden hingebogen, indem er deſſen Augen mit Oehl beſtreicht, entzieht dem Zuſchauer größeſtentheils den Anblick des Sterbenden. Vielleicht gewinnen wir noch dabei, denn

das Wenige, was wir davon erkennen, zeigt einen durch lange Krankheit abgezehrten Alten.

Der Liebhaber, der in Anſehung der Hauptfigur in ſeiner Erwartung ſich getäuſcht findet, hofft durch den intereſſanten Ausdruck der umſtehenden Perſonen ſchadlos gehalten zu werden. In der That! welcher mannichfaltigen Modificationen iſt nicht die Aeußerung des Schmerzes fähig, die kindliche, elterliche, eheliche Liebe, Anhänglichkeit langjähriger Treue, nach Verſchiedenheit des Alters und des Geſchlechts über die bevorſtehende Trennung von dem Geliebteſten auf Erden, hervorzubringen im Stande iſt! Allein was findet man davon in dieſem Bilde? Der Acolyth, der die Fackel hält, der Chorknabe, nehmen den Vordergrund ein, die Amme, die das Kind auf den Armen trägt, zeigt nicht den geringſten Antheil an der Handlung, [7]) und die Perſonen, die

7) Pouſſin hat die Vorſtellung ſämmtlicher ſieben Sacramente wiederholt, und dieſe Werke befinden ſich zu Paris. In dem Gemählde von der letzten Oehlung iſt die Amme mit dem Kinde mehr mit der Haupthandlung verbunden: Sie nähert ſich mit dem Kinde dem ſterbenden Vater, und dies ſtreichelt ihn in dem Augenblicke, da er die letzte Oehlung empfängt. Ich geſtehe, daß ich dieſen Gedanken für den Ort und die Zeit unpaſſend halte. Er unterbricht die Handlung, und es iſt unnatürlich, daß man das Kind in dem Augenblicke der Beibringung des Sacraments dem Vater ſich ſo ſehr habe nähern laſſen. Uebrigens hat dieſes Gemählde in Anſehung der mahleriſchen Anordnung und der Ausführung Vorzüge vor dem unſrigen.

Digitized by Google

die aus und eingehen, ſich Gefäße zureichen u. ſ. w. zerſtöhren den Eindruck des Ganzen auf eine unſchickliche Weiſe.

Das Intereſſe ſchränkt ſich alſo lediglich auf vier weibliche Figuren ein, von denen zwei jugendliche, in denen ich die Töchter des Sterbenden erkenne, mit naſſen gen Himmel gerichteten Augen und gefalteten Händen, Beſſerung für den Vater zu erflehen ſcheinen; zwei mehr bejahrte Frauenzimmer aber, wahrſcheinlich Gattin und Mutter, verhüllen mit dem Geſichte zugleich den Ausdruck des Schmerzes.

Nun iſt zwar jener aus einem Gemählde des Timanthes entlehnte Gedanke: dem Zuſchauer lieber gar keine Darſtellung von dem höchſten Gipfel des Schmerzes als eine mangelhafte geben zu wollen; einmal angewandt, ein ſehr glücklicher Behelf; aber öfterer wiederholt, [8]) Zeichen einer Armuth die uns unmuthig über den Künſtler macht.

So viel über die Erfindung dieſes Gemähldes. Des Künſtlers Augenmerk ſcheint nicht auf Darſtellung eines intereſſanten Auftritts aus den letzten Stunden eines Chriſten gegangen zu ſeyn, der mit der letzten Oehlung den feierlichen Segen zu einer Wallfahrt in ein beſſeres Leben erwartet, während daß diejenigen, die ihm in dieſem Leben die Nächſten waren,

 das

8) Nicht blos in unſerm Gemählde hat Pouſſin dieſen Gedanken angebracht, man findet ihn auch auf dem Bilde des Todes des Germanicus im Pallaſt Barberini.

das Gräßliche des letzten Abſchieds, der grauenvollen Einweihung zum Tode fühlen: Nein! er hat uns eine getreue Beſchreibung der Umſtände geliefert, die eine Ceremonie der Kirche zu begleiten pflegen.

So wenig ich dieſe Wahl billigen kann, ſo ſehr bewundere ich die mahleriſche Anordnung in dieſem Bilde. Die Figuren ſind vortrefflich zuſammen gruppirt, ſie hängen ſehr gut zuſammen, und jede einzelne iſt mit großer Weisheit geſtellt. Man bemerkt durchaus ſchöne Köpfe, und gute Verhältniſſe, in der Zeichnung des Nackenden. Die Gewänder ſind gut gedacht, nur zu ängſtlich und trocken ausgeführt. Die Färbung iſt wie gewöhnlich verblichen, und düſter. Bey dem Helldunklen hat der Künſtler nicht die Natur zu Rathe gezogen; ſonſt würde er den Abglanz oder den Schein der Fackel angedeutet haben, die der Acolyth in Händen trägt, und deren Licht gegenwärtig nur einen hellen Fleck macht.

Schon in dieſem Bilde finde ich einen Beweis von Pouſſins wahrer Schwatzhaftigkeit im Herzählen desjenigen, was einem jeden deutlich war. Wen wird die Handlung ſelbſt nicht darauf führen, daß hier ein Chriſt ſtirbt? Inzwiſchen Pouſſin war damit nicht zufrieden: er mahlt ein Schild an die Wand mit dem Anagramm ☧ pro Chriſto: den chriſtlichen Streiter anzuzeigen.

Ich weiß inzwiſchen nicht mehr genau, ob dieſer Zug ſich auf unſerm Bilde, oder auf der Wiederholung deſſelben Süjets in Paris befindet.

St. Johannes tauft das Volk im Jordan. Das Süjet ſcheint keines ſehr intereſſanten und abwech-

wechſelnden Ausdrucks fähig, es kann hauptſächlich nur die Gelegenheit darbieten, einige academiſche Figuren zuſammen zu gruppiren. Dieſe finden wir hier gut benutzet, auch einige ausdrucksvolle Köpfe: z. E. den Kopf des Phariſäers. Nur wird man die Figur wegwünſchen, die das Ungeziefer von dem Gewande ſucht. Sie paßt auf keine Weiſe in die Vorſtellung einer ſo heiligen Handlung: ſie iſt unſchicklich. [9])

Die Zeichnung hat das Verdienſt der Beobachtung richtiger Verhältniſſe. Ueber Färbung und Helldunkles kann man nicht mehr urtheilen. Die Landſchaft iſt gut gedacht.

Die Taufe Chriſti. Iſt es ſchicklich, ja! iſt es nur wahrſcheinlich, daß einige der Umſtehenden, die ſich taufen laſſen wollen, das Hemd und die Strümpfe abziehen, während daß andere über die Herabſendung des heiligen Geiſtes, über die Stimme, die ſich vom Himmel hören läßt, in Erſtaunen bis zur ſchweigenden Anbetung des Unbegreiflichen gerathen? Ich bin mit der Erfindung und dem Ausdruck dieſes Bildes im Ganzen höchſt unzufrieden. Die Engel, die dem Heiland dienen, ſind verworfene Sclaven, deren einer mit affektirter Dienſtgefliſſenheit ſehr zierlich den Saum ſeines Kleides auffaßt, damit es nicht ins Waſſer tauche. Der Chriſt und der heilige Johannes ſind beide nicht edel

 genung.

9) Das Gewand iſt ein leinenes Hemd nach heutiger Form. Wer über hiſtoriſche Wahrheit chicaniren wollte!

genung. Die Menſchen, an denen der Künſtler wahres Erſtaunen ausdrücken wollte, ſpielen es nur durch übertriebene Gebärden. Inzwiſchen giebt es auch einzelne ſchöne Figuren auf dieſem Bilde. Hieher gehört der Mann, der anbetet, und in deſſen Schooße ſich ein ſchüchternes Kind verbirgt.

Die mahleriſche Anordnung dieſes Bildes iſt ſchön. Die Gewänder ſind gut gedacht, aber trocken ausgeführt. Man merkt ihnen zu ſehr den Gliedermann an.

Die Ehe, unter dem Bilde der Einſegnung des heil. Joſephs und der Maria. Was dem Pouſſin oft zu wiederfahren pflegte, iſt ihm auch hier wiederfahren: Die beiden Hauptfiguren Joſephs und der Maria ſind am wenigſten ſchön, und am unbedeutendſten im Ausdruck. Unter den Zuſchauern giebt es viel ſchönere und viel intereſſantere Figuren. Vorzüglich wird man den Ausdruck andächtiger Theilnehmung in der alten Anna, und der Neugierde in einigen jungen Mädchen mit Gefallen bemerken.

Allein das Hauptverdienſt dieſes Gemähldes beſteht in der vortrefflichen Anordnung. Es wimmelt von Figuren, und dennoch nicht die geringſte Unordnung; überall ſchön zuſammen gruppirte Partien, die ſich wieder zu einem ſchönen Ganzen vereinigen. Es fehlt auch nicht an ſchönen Köpfen und Stellungen.

Die Drapperien ſind ſehr gut gedacht, aber auch hier zu ängſtlich nach den Falten copirt, in die der Meiſter ſie über den Gliedermann gekniffen hatte.

Die

Die Firmelung. Der Künſtler hat uns ein angenehmes Bild von kindlich ſchüchterner Anbetung, und weiblicher Frömmigkeit geliefert, und dadurch ungefähr die Forderungen erfüllt, die wir an ein Süjet machen können, das eines höheren Intereſſes nicht fähig ſcheint. Die Epiſode des Kindes, das ſich vor dem Prieſter fürchtet, und dem die Mutter Muth einſpricht, iſt natürlich und wahr. Die Anordnung iſt auch hier zu loben, ſo wie die Wahl der Köpfe, der Wurf der Gewänder, die guten Verhältniſſe: Aber die eckigten ſteifen Falten, die Härte in den Umriſſen, das Schwerfällige der Figuren überhaupt, und die düſtere Färbung ſind auch hier, als gewöhnliche Fehler unſers Meiſters, zu tadeln. Das Helldunkle iſt ſchlecht beobachtet.

Die Prieſterweihe. Der Chriſt übergiebt dem Apoſtel Petrus die Schlüſſel des Himmels. Pouſſin hat hier wieder gezeigt, daß ihm poetiſche Erfindung, als ein Talent das ſich immer gleich bleibt, nicht eigen war. Wie hätte er ſonſt bei einer Handlung, die für alle Apoſtel ſo intereſſant war, weil einem unter ihnen ein ſo großer Vorzug vor den übrigen eingeräumet wurde, den einen Apoſtel hinter die andern ſich auf die Knie werfen laſſen können, ſo daß dieſe ihm den Anblick des Vorganges gänzlich entziehen? Die Gruppe ward dadurch pyramidal, aber die Wahrheit des Ausdrucks gieng darüber verlohren. Man vergleiche mit dieſem Gemählde die Vorſtellung eben dieſer Handlung von Raphael in dem Pallaſt zu Hamptoncourt;

Welcher Unterſchied! Dort zeigt jede Figur denjenigen Affekt, den der Charakter rechtfertiget. Aufmerkſamkeit, freudigen Antheil, ſtillen verbiſſenen Neid, Ausbruch des Zorns u. ſ. w. Hier ſind mehrere Apoſtel bloße Zuſchauer, andere ganz unintereſſirt bei dem, was ſie wenigſtens durch die Neuheit des Vorfalls intereſſiren ſollte. Der Chriſt hat die Figur eines ſchönen Jünglings, aber ſein Kopf iſt ohne Ausdruck. Inzwiſchen verdient die Gruppe, in welcher der ſanfte theilnehmende Johannes mit dem erſtaunten Andreas und dem neidiſchen Judas contraſtirt, allerdings unſern Beifall. Nur wünſchte ich, der Künſtler hätte bei dem letzten außer der bleichen Geſichtsfarbe nicht noch das ekelhafte brennende Haar ſo auffallend herausgehoben. Uebrigens hat dies Bild die gewöhnlichen Fehler und Vorzüge unſers Meiſters.

Warnung für den Misbrauch, Verworfenheit der Seele durch einen ſehr entſtellten Körper zu bezeichnen.

Bei Gelegenheit der Figur des Judas, die der Künſtler bis zur Carricatur häßlich vorgeſtellt hat, muß ich vor einem Misbrauch warnen, der ſich nur gar zu ſehr eingeſchlichen zu haben ſcheint. Unter dem Vorwande des Ausdrucks, in der Idee daß der Körper das Gepräge der Häßlichkeit der Seele an ſich tragen müſſe, liefern uns die Künſtler unter der Fahne des Leonardo da Vinci gemeiniglich entſtellte Bildungen, die entweder Ekel oder Lachen erwecken. Nie kann die Verbindlichkeit, die Schönheit dem Ausdruck aufzuopfern, ſo weit ausgedehnt werden, daß man uns unleidliche Formen vorſtellen dürfe. Denn die unangenehme Empfindung eines widrigen Ausdrucks wird das

angenehme Gefühl, das aus Gewahrnehmung des Wahren entſteht, weit überwiegen.

Der Ausdruck einer verworfenen Seele liegt weit mehr in den beweglichen Theilen des Körpers, als in den feſten. Man wird nicht allein alle ſchönen Seelen in einem entſtellten Körper durch Reproduction ihrer körperlichen Fehler in einer ſcheußlichen Rolle beleidigen, man wird auch gegen die Erfahrung handeln, die uns oft die ſchlechteſten Menſchen unter angenehmen Geſtalten zeigt. Ja! oft iſt es gerade zu unwahrſcheinlich, daß eine Seele, die auf eine ſo auffallende Art am Körper gezeichnet iſt, ſich das Vertrauen der mithandelnden Perſonen habe erwerben können, z. E. im Judas Iſchárioth. Ich verlange keine Schönheiten, nur gleichgültige Geſtalten, die durch ihre feſten Theile nicht beleidigen, und durch ihre beweglichen die Verworfenheit ihres Charakters deutlich genung an den Tag legen.

Ich weiß, daß dies viel ſchwerer iſt, als Carricaturen zu mahlen, ich weiß, daß ein ſehr feines Gefühl dazu gehört, den Punkt zu treffen, wo Ausdruck mit dem Geſetz: nichts Widriges darzuſtellen, zuſammentrifft. Aber ſo lange wir den Kopf des Carracalla im Pallaſt Farneſe, die Köpfe eines Raphaels, und das Höchſte der Kunſt in dieſem Stücke, die Köpfe des Paris, die ſich auf uns erhalten haben, bewundern, ſo lange dürfen wir an der Möglichkeit nicht verzweifeln.

Das

Das heilige Abendmahl iſt wahrſcheinlich nur eine Copie. Inzwiſchen ſieht man auch ſchon der Copie an, daß das Original ſchlecht angeordnet geweſen ſeyn müſſe. Die Figuren ſind zu ſymmetriſch neben einander gereihet.

Die Buße. Die reuige Magdalena zu den Füßen Chriſti in dem Hauſe des Phariſäers. Gleichfalls eine Copie, in der man jedoch eine beſſere Anordnung wiederfindet.

Villa

Villa Pamfili.

An der äußern Seite des Hauſes ſind mehrere Basreliefs eingemauert, die aber nicht außerordentlich ſind. [1])

* * *

In den Souterrains.

† Die Plafonds ſind mit Stuccaturarbeiten gezieret, zu denen Algardi die Zeichnungen hergegeben hat, die unter ſeiner Aufſicht ausgeführet ſind.

Sie ſtellen Arabeſken mit untergemiſchten Basreliefs vor, und ob ſie gleich nur leicht weggearbeitet ſind, ſo füllen ſie doch ihre Beſtimmung hinreichend aus. Ueberhaupt kann man ſie als Muſter von Decorationen dieſer Art betrachten. Sie ſind nicht verſchwendet, und nicht ſehr erhoben gearbeitet.

Man findet hier viel Statuen, und Basreliefs. Die beſten ſind:

Jacob der mit dem Engel ringt, Gruppe, ein ganz rundes Werk aus der Schule des Algardi, mittelmäßig.

† Ein

1) Die drei vom Hrn. Volkmann angeführten, als der ſogenannte Papirius mit der Mutter, nach der Gruppe in der Villa Ludoviſi, Mars und Venus, nach der Gruppe in der Villa Borgheſe, und die ſogenannte Vermählung oder Alceſte und Hercules ſind neu.

Digitized by Google

† Ein ſchöner Genius, Hände und Arme gut ergänzt.

Ein Sarcophag mit der Jagd des Meleagers.

Ein anderer mit der Fabel des Endymion. Beide von mittelmäßiger Ausführung.

Eine weibliche Figur als Ceres reſtaurirt.

* * *

Oben im erſten Geſchoß.

Erſtes Zimmer.

† Ein ſchöner Kopf des Jupiter Serapis. [a]) Er iſt coloſſal.

† Der Duca Pamfili und ſeine Gemahlin Olympia von Algardi. Beide Köpfe haben viel Charakter und Wahrheit, ſonderlich der letzte.

† Ein ſchönes Kind mit den päbſtlichen Inſignien, von eben dieſem Meiſter.

† Kopf eines ſchönen Genius, den man Antinous nennt.

Venus mit dem aufgeſetzten Kopfe einer Julia di Tito.

† Kopf des Pabſts Pamfili in Bronze von Algardi.

* * *

Zweites Zimmer.

Eine Veſtalin.

Ein Apollino.

Ein kleiner Marſyas.

Drit=

a) Winkelmann, G. d. K. S. 291.

* * *

Drittes Zimmer.

† Der ſogenannte Clodius, deſſen Arme neu ſind. Der Kopf, der dieſer Statue gehört, hat würklich wie Winkelmann ſehr richtig bemerkt, [3]) in Anſehung der Haare Aehnlichkeit mit der vermeinten Mutter des Papirius, oder Elektra in der Villa Ludoviſi. Auch finden ſich Spuren von Brüſten. Das Gewand iſt ſehr ſchön. [4])

Julia Severi ſonſt auch Julia Pia genannt.

* * *

Im vierten.

Unter den hier befindlichen Statuen iſt nichts Erhebliches.

Ein Bildniß eines jungen Mädchens. Nur angelegt, aber gut, und vielleicht vom Tizian.

Triumph des Bacchus Zeichnung von Giulio Romano.

Die Verfertigung des Kreuzes, eine Zeichnung, die man dem Raphael beilegt.

* * *

Im fünften.

† Eine ſchöne Büſte der älteren Fauſtina.

† Ein ſchöner ſtehender Hermaphrodit. Kopf und Arme neu.

Im

3) Winkelmann, G. d. K. S. 806.

4) Der Abbate Visconti Museo Clementino, T. I. tav. 30. p. 62. behauptet: Dieſe Figur ſtelle einen Hercules in Weiberkleidern vor.

* * *

In einer Rotunda ſind die Statuen alle modern, und mittelmäßig.

* * *

Im zweiten Geſchoß.

Marcus Aurelius.

Eine ſogenannte Präfica.

Eine große Landſchaft von Michael Angelo Cerquozzi.

† Amor als Hercules. Arme und Beine ſind ergänzt. Der Leib hat ſehr viel Verdienſt.

Ein kleiner Bacchus von Roſſo d' Egitto.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine liegende Venus, die dem Tizian zugeſchrieben wird, viel wahrſcheinlicher aber von Paduanino iſt.

Pſyche und Amor ein mittelmäßiges Gemählde von Guido Cagnacci.

* * *

In dem Garten ſtehen viele Statuen, von denen aber wenige Aufmerkſamkeit verdienen. [5])

5) Das Basrelief mit der Figur und der Innſchrift: Battoni, von der Winkelmann S. 859. redet, findet ſich bei einem Nebengebäude. Es iſt kaum noch die Spur einer menſchlichen Figur darauf zu erkennen.

Den Sclaven, der wie Seneca in der Villa Borgheſe geſtaltet ſeyn ſoll, und von dem Winkelmann S. 811. redet, ſteht jetzt im Muſeo Clementino.

Pallaſt

Digitized by Google

Pallaſt Mattei.

An den Wänden der innern Seite des Gebäudes nach dem Hofe zu ſind eine Menge von Basreliefs eingemauert, welche Aufmerkſamkeit verdienen.

Ein Paar Männer, die einen Ochſen zum Opfer führen. Figuren in Lebensgröße.

Zwei Bacchanalien, mit vortrefflich gezeichneten Figuren. Die Ausführung iſt mit Liebe beſorgt.

Ein Opferzug Aegyptiſch-Griechiſcher Prieſter.

Eine Löwenjagd des Kaiſers Commodus.

Andere Jagden nach wilden Schweinen ꝛc.

Die Muſen, Apollo und Minerva. Apollo ſcheint das Portrait eines Kaiſers zu ſeyn.

Ein Proſerpinenraub.

Die Jagd des Meleagers.

Ajax und Caſſandra.

Der Fußgänger in Rom kann durch den Hof dieſes Pallaſts einen Richtweg nehmen, und der Liebhaber wird dieſen nicht leicht verſäumen, weil er im Vorübergehen einige Blicke auf dieſe Basreliefs werfen kann. Sie gehören unter die beſten von Rom, und dienen dazu, das Auge an den guten Stil der Alten zu gewöhnen.

Solche Gelegenheiten, wo man beinahe wider ſeinen Willen mit jedem Schritt auf etwas ſtößt, das den Sinn des Schönen zu erweitern und zu ſchärfen

Digitized by Google

im Stande iſt; findet man nur in Rom; und vorzüglich dann, wann der Liebhaber nicht zu bequem und zu verzärtelt iſt, um zu Fuß ſeine Reiſen in die Palläſte und Kirchen anzuſtellen.

Die Verzierung der Mauern mit Basreliefs iſt gewiß wider den guten Geſchmack in der Architektur, und den Kunſtwerken ſelbſt nicht vortheilhaft, weil ſie dadurch zu weit vom Auge fortgerückt werden. Allein in dem gegenwärtigen Falle ſind wir ihr einigen Dank ſchuldig; denn durch ſie ſind die Basreliefs von dem Pallaſte auf gewiſſe Weiſe unzertrennlich geworden, und die Beſitzer haben Bedenken getragen, Stücke, die dem Anblick aller Vorübergehenden ausgeſetzt waren, mit ihren übrigen beweglicheren Schätzen zu Gelde zu machen.

Von den antiken Statuen, woran dieſer Pallaſt ehemals ſo reich war, iſt zwar vieles ins Muſeum Clementinum gekommen, und daher für den Liebhaber nicht verlohren, vieles aber iſt auch an Engelländer und andere Fremde verkauft, um in einſamen und entlegenen Landgütern zu modern.

Die merkwürdigſten Stücke unter den noch vorhandenen ſind:

Vier Säulen, deren Capitäler Fruchtkörbe bilden.

Eine Pallas.

Die Göttin des Ueberfluſſes. Die Attribute, die ihr den Nahmen gegeben haben, ſind neu.

Vier antike Seſſel, drei von Pariſchem Marmor, einer von Baſalt, mit Küſſen von eben der Materie.

Einige

Einige ſchöne Bruchſtücke.

† Ein berühmter Kopf des Cicero, intereſſanter der Schönheit wegen als des Nahmens. Denn dieſer iſt großen Zweifeln unterworfen, und hat ſeinen ganzen Grund in der Warze, die in Geſtalt einer Erbſe (Cicer) der Backe eingeſetzet iſt. Die Vorfahren des großen Marcus Tullius haben zwar daher ihren Familiennahmen erhalten, allein wir finden keine Nachricht, daß er dergleichen ſelbſt gehabt habe. Berühmter Kopf des Cicero.

Mahlereien.

Ich übergehe im erſten und zweiten Zimmer zwei Plafonds, die wahrſcheinlich von Creſpi oder Paſſignano und Pomerancio gemahlt ſind, um ein Staffeleigemählde von Carravaggio: Die heilige Martha und Magdalena, anzuzeigen.

Im dritten Zimmer: Ein heiliger Hieronymus von Muziano.

Eine Hirtenanbetung von Paſqualino Roſſi.

Im vierten: Joſeph und Potiphars Weib, am Plafond, von Lanfranco.

Judas verräth den Chriſt mit einem Kuß, von Carravaggio. Andere ſagen von Honthorſt, welches weniger wahrſcheinlich iſt.

Fünftes Zimmer: Joſeph im Gefängniſſe mit Pharaons Hofbedienten, am Plafond, von Lanfranco.

† Ein heiliger Petrus, ſchöner Kopf, von Guido.

Der Chriſt und der heilige Petrus von Baroccio.

Eine heilige Familie. Man ſagt vom Parmeſan. Sie ſcheint für dieſen Meiſter zu ſchlecht zu ſeyn.

Gallerie. Der Plafond ſtellt mehrere Sujets aus der Geſchichte des Salomo vor. Man legt ihn dem P. da Cortona bei: Mengs ſoll ihn dem Gobbo da Cortona zugeſchrieben haben. Die beiden mittelſten Stücke: die Königin von Saba, und Salomons Abgötterei haben viel von des erſtbenannten Künſtlers Manier, und einiges Verdienſt.

Gebt dem Cäſar was des Cäſars iſt, und

Der heil. Petrus, der den heil. Paulus zum letzten Mal umarmt, da beide zum Richtplatz abgeführt werden. Zwei Gemählde aus der erſten Manier des Rubens.

Chriſtus lehrt als Knabe im Tempel von Carravaggio. Ein Bild mit wahren Köpfen.

Eine Hirtenanbetung von P. da Cortona, ſehr beſchädigt.

Das Opfer Iſaacs, man ſagt, von Guido. Beſſer, aus der Bologneſiſchen Schule.

† Die Einſetzung des heiligen Abendmahls von Valentin. Eins der beſten Gemählde, die ich von dieſem Meiſter kenne. Es iſt voll Wahrheit, und von dem pikanteſten Effekt. Aber freilich, Charakter und Formen ſind äußerſt ſchlecht gewählt.

† Die

† Die Ehebrecherin von P. da Cortona. Unſtreitig das ſchönſte Gemählde in dieſer Gallerie, und wenn ich es ſagen darf, unter denen, die dieſer Meiſter je hervorgebracht hat.

Die Ehebrecherin, von P. da Cortona.

Es iſt wahr, die Compoſition verdient wenig Lob. Man wird ſich der Begebenheit, die hier vorgeſtellt iſt, erinnern. „Die Schriftgelehrten „und Phariſäer brachten ein Weib zu Chriſto, das „des Ehebruchs überführt war, und ſprachen um „ihn zu verſuchen: Moſes hat im Geſetz geboten, „eine überführte Ehebrecherin zu ſteinigen. Was „ſagſt du? Chriſtus bückte ſich nieder, und ſchrieb „auf die Erde. Als ſie nun anhielten ihn zu fragen, „richtete er ſich auf, und ſprach zu ihnen: Wer un„ter euch ohne Sünde iſt, der werfe den erſten Stein „auf ſie, und bückte ſich nieder und ſchrieb auf die „Erde. Da ſie aber das hörten, giengen ſie hin„aus von ihrem Gewiſſen überzeuget ꝛc.“

Dies Süjet iſt des reichen, abwechſelnden, deutlichen Ausdrucks wegen, zu dem es Anlaß giebt, äuſſerſt vortheilhaft für die Mahlerei. Die reuige Angſt in der Sünderin, die Beſchämung, der laute und verbiſſene Aerger in den Phariſäern, der Ausdruck der Hoheit und der Milde im Chriſtus, machen unter andern die Vorſtellung dieſer heiligen Geſchichte von Agoſtino Carraccio im Pallaſt Zampieri zu Bologna, zu einem der intereſſanteſten Bilder.

Der Ausdruck in dem ſchuldigen Weibe iſt auch unſerm Künſtler vortrefflich geglückt. Der bloße Anblick ihrer Geſtalt enthält die völlige Entſchuldigung ihres Fehltritts. Mit ſo viel Reitzen die ganze Ver-

 führungs-

führungskunſt der Männer aufzubieten; mit ſo viel Ahndung einer brennenden Einbildungskraft und eines weichen Herzens in jedem ihrer Züge, wie büßt der geſenkte Blick und die zitternde Lefze den unglücklichen Augenblick, den erſten und einzigen vielleicht, in dem ſie ſchwach war. Hier iſt keine gewöhnliche Sünderin werden wir uns ſagen

— Cette ame qui s'accuſe,
Fût foible, fût coupable et non pas ſans excuſe.

Wer ſollte es aber nun glauben, daß der Künſtler, ſtatt den Chriſtus aufgerichtet mit warnender aufgehobener Hand und vorgeſtrecktem Arme vorzuſtellen — Eine Aktion mit der er beim Carraccio die Worte begleitet: Wer unter euch ohne Sünde iſt, der werfe den erſten Stein auf ſie: — ihn ſich niederbücken, auf die Erde würde haben ſchreiben laſſen. Dieſe Stellung nimmt ſeiner Geſtalt die ohnehin nicht die edelſte iſt, alle Würde und Hoheit.

Ueberhaupt iſt der Augenblick vor der Antwort Chriſti unglücklich gewählt. Er motivirt nur den einfachen wenig intereſſanten Ausdruck der Neugierde in den Phariſäern; und die Art wie er dargeſtellt wird, iſt gar lächerlich: Sie ſetzen Brillen auf, das Geſchriebene zu leſen.

Aber dieſe Fehler in dem Gedanken werden durch große Schönheiten in der Ausführung wieder eingebracht. An Kraft der Farben, und an pikanter Würkung des Helldunkeln kömmt es den beſten Gemählden des Guercino bei. Die mahleriſche Anordnung iſt bei unſerm Meiſter immer vortrefflich, und der eigenthümliche Reitz ſeines Pinſels, das Duftige,

das

das Verblaſene der Behandlung, zeigt ſich hier in aller ſeiner Lieblichkeit.

Mengs ſchätzte dies Gemählde ſehr hoch, und kam oft hieher, es zu betrachten.

* * *

In einem andern Zimmer.

Ein Plafond von Domenichino, oder wie andere ſagen von Albano. Er ſtellet den Traum Jacobs von der Himmelsleiter vor. Die Engel haben reitzende Köpfe und die Gewänder ſind gut gedacht.

Im Nebenzimmer.

† Rahel und Jacob beim Brunnen. Dieſer Plafond iſt ganz ungezweifelt von Domenichino aber aus ſeiner erſten Manier. Schön ſind beide Figuren nicht, aber gefällig durch den Ausdruck naiver Unſchuld der dieſem Künſtler beſonders glückte. Rund herum ſind Academiſche Figuren und Verzierungen grau in grau, und in einem guten Geſchmack gemahlt.

Villa Olgiati,
welche jetzt dem Ruſſiſchen Conſul Santini zugehöret.

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meiſters.

Dies war der Ort, an dem Raphael zuweilen in den Armen der Liebe von ſeinen Arbeiten in der Kunſt ausruhete: Von einer Beſchäfftigung, der er unzählige Reitze abborgte, den Genuß der Muſe zu erhöhn.

In einem der Zimmer dieſes Pallaſts findet man Mahlereien, die von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meiſters ausgeführet, und von ihm hin und wieder retouchiret ſind. Sie beſtehen in drei Gemählden, umgeben von Arabeſken mit untergemiſchten Figuren.

† Das erſte dieſer Gemählde ſtellet die Hochzeit der Roxane und des Alexanders vor. Es läßt ſich nichs Reitzenderes als dieſe Compoſition denken. Amor und Hymen führen den Alexander zur Roxane, die auf ihrem Brautbette ſitzt. Er bietet ihr die Krone an, die ſie mit ſchüchterner Beſcheidenheit nicht anzunehmen wagt. Mehrere Amorinen haben ſich ſeiner Waffen bemächtiget, einige ſchleppen ſeine Lanze, andere tragen einen ihrer Brüder auf ſeinem Schilde. Ein kleiner Amor hat ſich in den Panzer geſteckt, und kriecht mit dieſer Laſt wie eine Schnecke fort. Die Anordnung iſt ſehr gut, und der Ausdruck wie gewöhnlich vortrefflich. Inzwiſchen laſſen einige Incorrektionen, und der Mangel

an

an Beſtimmtheit in der Zeichnung, auf die Ausführung dieſes Bildes durch einen der Schüler des Raphaels ſchließen.

Das Gemählde gegen über ſtellet einige Männer und Weiber vor, die, während daß Amor ſchläft, ſeine Pfeile gegen eine Scheibe verſchießen, die an eine männliche Herme angelehnet iſt. Viele unter dieſen Figuren ſchweben in der Luft. Es hält ſchwer, die Bedeutung dieſes Bildes zu errathen. Die einzelnen Figuren haben die ſwelteſten und ſchönſten Umriſſe.

Das dritte ſtellet Roxane an ihrer Toilette vor; ihre Weiber bringen ihr Gefäße mit Blumen.

Außer dieſen drei Gemählden mit weitläuftigern Compoſitionen findet man mehrere einzelne Figuren in die Arabeſken hineingewebt.

Angefüllt mit dem Gegenſtande, dem dieſer Ort geheiligt war, hat der Künſtler das Bild ſeiner Geliebten in mehreren verſchiedenen Stellungen dargeſtellt. Schade! daß ihre Geſichtsbildung nicht den Charakter ſanfter Feinheit an ſich trägt, die man dem Frauenzimmer zutrauen ſollte, an die ſich Raphaels Herz zu hängen im Stande war.

Die übrigen Figuren ſind eben ſo viel Träume einer ſüß ſchwärmenden Einbildungskraft. Bald Sirenen deren Schwänze ſich in Blumen endigen, bald Männer, die leicht über Blumenſtengel wegſchlüpfen. Dann wieder Amorinen mit verſchiedenen

Spielen beſchäfftiget. Einige derſelben wiegen ſich auf Schaukeln, andere bändigen muthige Roſſe, die ihre loſen Brüder durch geſchwänkte Fahnen ſcheu machen. Kurz! alles kündiget den Ort der Freuden eines Mannes an, der auch die kleinſten durch die Feinheit ſeiner Empfindungen aufzufaſſen, und durch den Reiz der Einbildungskraft zu erhöhen wußte.

Pallaſt

Digitized by Google

Pallaſt Barberini.

Souterrains.

Erſtes Zimmer.

† Septimius Severus von Bronze. Arme und Füße neu.

Hippolytus und Atalanta von Marmor; Figuren unter Lebensgröße. Nur der Torſo iſt an beiden Statuen alt, und dieſer iſt an beiden ſchön.

Eine kleine Figur. Die Extremitäten von Bronze, neu: Das Gewand von Alabaſter, alt.

† Kopf des Septimius Severus, und des Hadrian im jugendlichen Alter. Beide von Bronze.

Zweites Zimmer.

Unter mehreren Kindern, auch eins mit Halbſtiefeln. Dieſe mit der untern Hälfte des Körpers ſind alt. Der Kopf iſt neu. Man glaubt, der Körper habe zur Statue des Kaiſers Caligula im Knaben-Alter gehört.

Ein anderes mit einem Vogel in der Hand, ſcheint eine Copie nach dem Kinde im Pallaſt Borgheſe zu ſeyn.

Hygea und Aeſculap.

Zwei Sarcophagen mit liegenden Figuren, die eine ſtellt den Bacchus (Kopf und Arme modern) die andere eine Frauensperſon vor. An dieſem

letzten

Digitized by Google

letzten iſt ein Basrelief mit Bacchantinnen befindlich.

Eine kleine Muſe oberhalb der Hüften ungürtet.

Büſte des Pythagoras.

† Eine Büſte einer Dame, aus dem Hauſe Barberini von Bernini. Die Arbeit iſt daran zum Erſtaunen beſorgt.

Venus Victrix, Juno und Diana. An allen dieſen drei Statuen ſind die Köpfe neu. Die Juno iſt die vorzüglichſte: an dieſer iſt die Drapperie vortrefflich.

Ein Silen ſcheint modern.

* * *

Saal.

Marc'Aurel eine Statue, an der Füße und Arme neu ſind.

Auguſt.

† Eine große griechiſche Iſis mit dem Harpocrates, ſchön, obgleich mit derjenigen, die auf dem Capitol befindlich iſt, nicht zu vergleichen. Sie trägt auf dem Haupte einen halben Mond, einen Cirkel und zwei Federn. Dies kann aber auch ein neuer Zuſatz ſeyn. Ein Schleier mit Franzen fällt ihr vom Hinterkopfe auf die Schultern. Sie trägt einen Unterrock und ein Oberkleid, das nur bis auf die Knie herunter geht; Dieſes iſt wie gewöhnlich mit den Zipfeln auf der Bruſt zuſammen gebunden.

Viele Büſten, unter denen einige modern ſind. Unter den letzten bemerke man eine Nonne.

Der

Digitized by Google

Der Chriſt als Kind auf dem Kreuze ſchlafend. Schule des Bernini. Der Kopf iſt ſchön und wahr. Aber der Körper ein wenig waſſerſüchtig.

Ein Held mit Aepfeln in der Hand auf dem Rücken; als Paris ergänzt: Arme und Füße neu.

Basrelief mit Bacchantinnen, ſchön.

Alexander Farneſe zu Pferde, kleines Modell in Bronze von der Statue, die zu Piacenz ſteht.

* * *

Zweiter Saal.

Eine Frau mit dem Schleier. Sie hat mit einer Fauſtina Aehnlichkeit.

† Schöne Coloſſaliſche Muſe, von der Winkelmann redet. [1]) Ihre Augen ſind ausgehöhlt. Der Kopf iſt voll edeln Ausdrucks, auch die Stellung hat etwas Ehrwürdiges. Die Falten fallen ſenkrecht, Zeichen eines ſehr alten Stils. Sie hält eine Leier, die größeſtentheils alt iſt. Nur der rechte Arm und die Finger, mit der ſie die Leier hält, ſind neu.

Eine andere drappirte Muſe, ſchön aber beſchädigt.

Mehrere Büſten, unter denen eine Juno in coloſſaler Größe, mit einem Diadem und einer Löwenhaut, die vorzüglichſte iſt.

Ein junger Menſch im Bade, Kopf neu.

Eine Gruppe auf einander liegender Kinder, ſchlecht.

Zimmer

1) Winkelmann, G. d. K. W. E. S. 638.

* * *

Zimmer zur Seite.

Eine Menge neuerer Büſten, in Marmor, gebrannter Erde und Bronze. Einige derſelben ſind ſehr ſchön.

An Statuen.

Eine ſchlafende Diana. St. Sebaſtian: wahrſcheinlich aus der Schule des Bernini.

Mehrere Sarcophagen: unter andern eins mit Muſen, die Federn auf dem Kopfe tragen. Ein ähnliches findet man im Pallaſt Mattei.

* * *

Im folgenden.

Ein Bock mit einem neuen Kopfe.

Eine Ziege.

Ein Genius mit dem Füllhorn in Bronze. Der Stil iſt Etruſciſch. Das Füllhorn ſoll neu ſeyn, wie Winkelmann ſagt. [2])

Eine ſitzende Aegyptiſche Figur mit einem Rocke, der ſich gleich einer Glocke erweitert. Winkelmann gedenkt ihrer. [3])

Oſiris mit einem Sperberkopfe. [4])

Eine andere Aegyptiſche Gottheit in der Form, die man gemeiniglich dem Antinous zuſchreibt.

† Ent-

2) G. d. K. S. 274.

3) G. d. K. S. 80.

4) Winkelm. G. d. K. S. 72.

† Entführung der Europa, ein antikes Moſaik. Es iſt ziemlich fein. Es ward im Tempel des Glücks zu Paleſtrina gefunden. Die Begleiterinnen der Europa ſtehen am Ufer, und ihr Vater Agenor läuft herzu. [5])

In einem andern Zimmer.

† Venus mit einigen Amorinen, ein Gemählde al Freſco, welches man für alt ausgiebt. Winkelmann ſelbſt erklärt es dafür. [6]) Er behauptet jedoch, es könne keine Venus vorſtellen, weil die weibliche Figur Warzen auf den Brüſten habe. [7]) Man kömmt allgemein dahin überein, daß der Kopf der Venus von Carlo Maratti übermahlt und die Amorinen ihm hinzugefügt worden. [8]) Dürfte ich meiner Empfindung trauen, ſo würde ich das ganze Gemählde für neu, und aus der Florentiniſchen Schule halten. Obgleich die Gründe womit ich dieſe Meinung unterſtütze, ſich beſſer fühlen als ſagen laſſen, ſo will ich doch den Betrachtenden hier auf die hängenden mit ſtarken Warzen verſehenen Brüſte, auf die gezwungene Stellung, auf die gedreheten Finger, die ohne allen Grund auseinander geriſſen und geſpannt ſind, endlich

Zwei antike Gemählde.

5) Winkelmann G. d. K. S. 769.

6) G. d. K. S. 560.

7) G. d. K. S. 274.

8) So erklärt ſich auch Winkelmann in den annotazioni ſopra le Statue di Roma, welche den Briefen an einen Freund in Liefland beigedruckt ſind. S. 68.

endlich auf die ganz ungewöhnlichen Verkürzungen aufmerkſam machen.

† Eine ſitzende Roma. Sie hält eine Victoria. Gleichfalls ein antikes Gemählde, über deſſen Authenticität mir kein Zweifel übrig bleibt. Das Gewand iſt gut geworfen, doch ſind die Falten etwas ſteif, die Umriſſe etwas hart: Die Farbe iſt verblichen.

Zwei Basreliefs deren eines den Raub der Proſerpina vorſtellt, und ungeachtet der Verſtümmelungen ſchön iſt.

Die drei Grazien, klein, ſcheinen von moderner Hand nach der Gruppe im Pallaſt Ruſpoli copirt zu ſeyn.

Ein ſchöner Kopf Jupiters.

Büſte des Bacchus von Bernini.

Eine andere des Apollo von demſelben.

Ein ſchöner Kopf des Hercules.

Meleagers Begräbniß, ein Basrelief in gutem Stile.

Einige Perſonen, die bei einem Mauſoleo verſammelt ſind. Basrelief.

Eine kleine Figur eines Athleten. Der Körper iſt ſchön. Das übrige iſt modern und mittelmäßig.

* * *

Letztes Zimmer.

Der ſchlafende Faun.

† Der ſchlafende Faun. Die beiden Beine und der eine Arm ſind aus Stucco von Bernini ergänzt. Der Ausdruck des Schlafs iſt unvergleichlich, übrigens iſt die Natur roh und bäuriſch, wie es

es der Charakter dieſer Gottheit mit ſich bringt. Die Stellung iſt ſehr natürlich und wahr, und das Spiel der Muskeln vortrefflich. Dieſe Statue, welche ehemals auf dem Caſtel St. Angelo geſtanden hat, iſt bei der Belagerung der Gothen von den belagerten Römern zur Vertheidigung nebſt andern auf die Feinde herunter geworfen, und demnächſt bei Ausräumung des Grabens gefunden worden.

† Adonis mit dem wilden Schweine. Eine Gruppe des Guiſ. Mazzoli Sineſi. [9]) Der Kopf iſt lieblich, die Stellung aber gezwungen. Die Behandlung des Marmors iſt äußerſt delicat.

Mehrere Büſten, darunter ein Caracalla von Bronze, und eine Minerva.

Nero, von dem Winkelmann ſagt, daß er neu ſey. [10])

Ein ſchlafendes Kind al Freſco. Manier des Guido.

Ein Jäger, der ein Hirſchkalb hält. Der Kopf iſt neu.

Es hängen in dieſen Zimmern auch eine Menge von Gemählden, bei denen ich mich jedoch nicht aufhalte, da der größte Theil derſelben aus Copien zu beſtehen ſcheint.

* * *

In unbewohnten Zimmern zur Seite ſtanden zu meiner Zeit mehrere moderne Büſten. Eine

9) Ein Schüler des Hercules Ferrata ſtarb 1725.

10) G. d. K. S. 808.

Eine kleine Statue mit einem modernen Iſiskopfe. Winkelmann [11]) hält ſie des breiten Hauptbandes oder der Inſula wegen, die auf die Schultern herunter fällt, für eine Veſtalin.

Eine andere weibliche Statue, die einen Anubis hält, mit einem neuen Kopfe. [12])

Eine moderne Gruppe der Latona.

* * *

Schöner antiker Löwe.

Auf der Treppe, die zu den obern Zimmern führt † ein in die Wand gemauerter coloſſaliſcher Löwe. Er erſcheint jetzt als hocherhobene Arbeit, aber wahrſcheinlich war er ehemals ganz rund, und wie Winkelmann [13]) glaubt, von einem Grabmale genommen. Ein höherer Ausdruck von Majeſtät und Stärke läßt ſich nicht denken, und dennoch iſt ein großer Theil der Schnauze und des Rachens neu.

* * *

Plafond des Pietro da Cortona.

In dem großen Saale, in den man zuerſt tritt, hat Pietro da Cortona eine Decke gemahlt, die man für eine der erſten Freſcomahlereien in der Welt hält. Als Plafond betrachtet, hat man Recht, dieſer Decke einen vorzüglichen Werth beizulegen.

Sie ſoll den Triumph des Ruhms des Hauſes Barberini darſtellen. Die ganze Zuſammenſetzung beſteht aus einer weitläuftigen Allegorie, die gemeiniglich folgendermaaßen entziffert wird.

In

11) G. d. K. S. 413.

12) Winkelm. G. der K. S. 72.

13) G. d. K. S. 385.

Digitized by Google

In der Mitte der Decke wird das Barberiniſche Wappen durch die Tugenden in Gegenwart der Vorſehung, der Zeit, der Parzen, und der Ewigkeit, die mit Sternen gekrönt iſt, in den Himmel gehoben. Zur Seite ſchleudert Minerva Donnerkeile auf die Titanen. Gegenüber ſtehen die Religion und der Glaube zwiſchen der Wolluſt und einem Silen. Weiterhin tödtet Hercules die Harpyen. In den Wolken ſchweben die Gerechtigkeit und der Ueberfluß, unten ſteht die Menſchenliebe. Dann bemerkt man wieder die Werkſtatt Vulkans, und außerdem den Frieden, welcher den Tempel des Krieges verſchließet; Mars liegt an Ketten; die Fama verkündigt den Frieden.

Alle dieſe verſchiedenen Vorſtellungen erſcheinen auf einer Fläche; an einander hängend, in einander greifend; ohne Zwiſchenraum, ohne irgend etwas, das für eine Abtheilung gelten könnte. Der Himmel öffnet ſich, als das Barberiniſche Wappen ſich nähert, und da zeigen ſich dieſe Meteore.

Ob weitläuftige Compoſitionen der Mählerei zuträglich, und angemeſſen ſeyn mögen?

Man preiſet dieſen Plafond als eine der reichſten Compoſitionen, die jemals aus einem Pinſel gefloſſen ſind. Hat denn der Mahler, der ein Gemählde mit vielen Figuren ausſtaffirt, einen würklichen Anſpruch auf unſere Dankbarkeit? Loben wir nicht die Weisheit eines Künſtlers, der mit wenigen Figuren den vollſtändigen Ausdruck einer Handlung, ein leicht zu überſehendes Ganze liefert? Wird dasjenige, was wir an einem andern Orte über weitläuftige Werke in runder Bildhauerei feſtgeſetzt haben, wo nicht ſeine völlige, doch eine verhältnißmäßige An-

wendung auf Gemählde finden? Nicht allerdings! Das Mahleriſche ſcheint eine merkliche Abwechſelung von Stellungen, Gruppen u. ſ. w. zu verlangen, zu der man bei weitläuftigen Compoſitionen leichtere Veranlaſſung findet. Die Menſchen lieben Aufzüge, Pomp, überhaupt zuſammengedrängte Haufen von Menſchen. Raphael hat uns gezeigt, daß Ausdruck und Zuſammenhang ſehr wohl mit einer Menge von handelnden Figuren beſtehen könne: mithin erhöhet derjenige, welcher der Wahrheit und dem Intereſſe unbeſchadet, mehrere vereinigte Menſchen darſtellt, unſtreitig mein Vergnügen.

Localverhältniſſe müſſen hier freilich mit in Anſchlag kommen, und die erſte Sorge des Erfinders muß dahin gehen, ſolche Begebenheiten zur Darſtellung zu wählen, an der viele Perſonen einen ſichtbaren und natürlichen Antheil nehmen können. Denn ſonſt werden viele müßige Perſonen, die nur zur Ausfüllung der Fläche dienen, meine Aufmerkſamkeit zerſtreuen, und den Eindruck der würklich thätigen Figuren ſchwächen. Wenn man daher einen Künſtler der Sparſamkeit wegen lobt, ſo iſt dies von Fällen zu verſtehen, wo der Reichthum zur Verſchwendung würde.

Plafonds ſcheinen der Größe des Feldes wegen, welches der Künſtler auszufüllen hat, zu dergleichen weitläuftigen Compoſitionen beſonders geſchickt. Allein eine Menge von einzelnen Handlungen, die nur einer unſichtbaren Beziehung wegen an einen Ort zuſammen gedränget ſind, machen die vollgepfropfte Fläche noch keinesweges zu einem Ganzen.

Dies

Digitized by Google

Dies iſt hier der Fall. Die Mahlereien des Pietro da Cortona enthalten eine Gallerie von Gemählden eines Meiſters, denen nichts als der Rahme fehlt, um ſich von einander abzuſondern: Und es ſcheint würklich, der Rahme würde hier keinen unweſentlichen Dienſt geleiſtet haben, theils um die unſchickliche Durcheinanderwerfung heidniſcher und chriſtlicher Vorſtellungen zu vermeiden; theils den Standort näher zu beſtimmen, aus dem das Einzelne perſpektiviſch richtig und doch nicht unförmlich erſcheinen ſoll; überhaupt aber, um aller Verwirrung vorzubeugen. Die Allegorie hätte dadurch an Deutlichkeit nicht verlohren, weil das Mittelgemählde die Beziehung der übrigen Gemählde hinreichend würde angedeutet haben. Freilich wäre die Decke dann nur eine Gallerie geblieben, in der man zur Ehre des Beſitzers Gemählde aufgeſtellt hätte, welche durch würkliche Beiſpiele die abgezogenen Begriffe ſeiner Tugenden verſinnlichen ſollten; und jetzt ſieht man den Himmel offen, man ſieht eine Erſcheinung. Aber welchen Himmel? In dem perſonificirte Abſtracta chriſtlicher und heidniſcher Tugenden, ſogar beſtimmte Charaktere von Gottheiten, durcheinander ſchweben, und auf die abentheuerlichſte Art!

Das Auge hat die größte Mühe, die einzelnen Vorſtellungen auseinander zu trennen. Nirgends findet es Ruhe.

Ein Sturmwind ſcheint die Figuren an ihren Platz geworfen zu haben. Das Feuer des Mahlers zeigt ſich in ungebändigter Einbildungskraft. Die Stellungen ſind übertrieben: die Köpfe ohne Ausdruck

und unter einander ſich alle ähnlich. Die Zeichnung hat mehrere Incorrektionen. Das Colorit, welches ſehr gelitten hat, kann glänzend, kann gefällig geweſen ſeyn, aber wahr war es nie. Das Licht iſt äußerſt willkührlich, und nur in der Abſicht zu blenden vertheilt. Kurz! das ganze Gemählde iſt ein ſchöner Schein, hinreichend den Blick in die Höhe zu ziehen, aber nicht ihn anzuheften.

Vielleicht iſt dies Alles, was man von einem Plafond verlangen darf, und betrachtet man dieſe Mahlereien mit gehöriger Rückſicht auf dieſe Beſtimmung, ſo wird man der Fruchtbarkeit an geiſtreichen Erfindungen, der Leichtigkeit der Behandlung, und vorzüglich der perſpektiviſchen Würkung, die niemand beſſer verſtand, als Pietro da Cortona, alle Gerechtigkeit wiederfahren laſſen müſſen.

Möchte Pietro da Cortona doch nichts als Plafonds gemahlt haben! Dorthin gehört jenes wilde Feuer, jene handwerksmäßige Fertigkeit, welche die Italiener Spirito nennen, dort erwarten wir nur Schein nur Schminke. Allein wenn wir Gemählde von ihm ſehen, die auf nähere Prüfung berechtigt ſeyn ſollten, ſo müſſen wir ausrufen, was jener Spartaner dem Sophiſten antwortete, welcher ſich rühmte, ſeine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte: Beim Himmel! es giebt keine Kunſt, und es wird nie eine Kunſt geben, deren Grund nicht Wahrheit ſey!

Pietro da Cortona, und ſein Stil.

Pietro Berettini ward 1596. zu Cortona gebohren, und lebte bis 1681. Er iſt unſtreitig der Stifter des falſchen Geſchmacks, der ſich in der

letzten

letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auszubreiten anfieng, bis in die Mitte des jetzigen allgemein fortgedauert hat, und bis jetzt noch nicht allgemein ausgerottet iſt.

Die Carracci ſtrebten nach Vereinigung aller Theile der Mahlerei, die ein Gemählde zu einem vollkommenen Ganzen machen können. Sie wollten nichts aufgeben, alles umfaſſen, was man ſich in dem Ideale eines großen Mahlers vereinigt denken darf. Die Unmöglichkeit, dieſe Forderungen, die der Künſtler an ſich ſelbſt macht, durch würkliche Erfüllung zu befriedigen, ſah Pietro da Cortona ein, allein er traf einen Ausweg, machte der Menge glauben, daß ſie erfüllt wären, und betäubte durch ihren Beifall ſein eigenes Gefühl, und das Gefühl weniger Kenner.

Wir haben vorhin dem Paolo Veroneſe einen ähnlichen Kunſtgriff abgemerkt. Sophiſt für Sophiſt: Beide machten ſich die Schwachheiten ihres Jahrhunderts zinsbar. Paolo bezauberte die gröbern Sinne eines Volks, das unter Sorge für Erwerb und Herrſchſucht zur Ausbildung der feineren keine Zeit übrig behielt: Pietro brachte den Witz ſeiner Zeitgenoſſen in Schwingung, die zu gelehrt, um an bloßer Treue der Darſtellung Unterhaltung zu finden, zu wenig aufgeklärt, um das Einfache zu ſchätzen, in der Mahlerei wie in der Poeſie Concetti ſuchten. Herzen die das Bedeutungsvolle von dem Spitzfindigen, das Wahre von dem Schein, den Reitz von der Affektation zu unterſcheiden wiſſen, ſind von jeher ſeltener geweſen, als Augen die geblendet

Digitized by Google

ſeyn mögen, oder Köpfe, die ihr Sümmchen von Kenntniſſen durch Enträthſelung verwickelter Erfindungen verzinſen wollen.

Jeder Künſtler, der gegenwärtigen Ruf, Zuneigung der Großen, wohlbeſezte Tafeln, dem Bewußtſeyn ſeiner Vollkommenheit, dem Beifall der Wenigen unter ſeinem Volke, die würklich ſehen und wägen, und die Meinung kommender Jahrhunderte beſtimmen, vorzieht; der folge der Verfahrungsart des Paolo und Pietro, der ſchicke ſich in den herrſchenden Geſchmack. Vielleicht iſt dies allein wahre Klugheit des Weltbürgers, allein für das Beſte der Künſte iſt zu wünſchen, daß ihre Anhänger ſtets argloſe Erdenbewohner bleiben mögen.

Alles was den Blick des Kenners auf einen Augenblick anzieht, und den unaufmerkſamen Zuſchauer gerade ſo viel Augenblicke unterhält als er unterhalten ſeyn will, findet ſich in den Gemählden unſers Meiſters. Allegorien, die das Herz leer laſſen, aber den Wiz beſchäfftigen: eine Menge von Figuren, die einzeln unrichtig gezeichnet, doch im Ganzen durch keine auffallende Vernachläßigung der Verhältniſſe beleidigen: Eine Anordnung, die den Regeln der poetiſchen Erfindung gemeiniglich zuwider, die mahleriſche Würkung trefflich unterſtüzt: Nur ein Kopf für jedes Alter, für jedes Geſchlecht, aber dieſer gefällig gewählt. Kein vollſtändiger Ausdruck, aber ein verſtändlicher durch übertriebene Gebärden. Ein Colorit das ohne wahr zu ſeyn, die Tafel hell, lieblich, und aus einem Tone färbt: Eine Beleuchtung endlich, die wenn ſie gleich unerklärbare

klärbare Wege nimmt, doch immer dem Auge durch Abwechſelung des Lichts und Schattens Unterhaltung gewährt:

Ich dächte ein Theil der zauberiſchen Künſte wäre erklärt, wodurch das Blendwerk eines Pietro da Cortona den flüchtigen Beobachter anzieht.

Aber worin liegt das Geheimniß, welches zugleich den Künſtler, den aufmerkſamen Liebhaber, jener Fehler wegen, beſchwichtiget. Denn wenn gleich das Mittelmäßige den großen Haufen anfangs ſtärker rührt, als das ſehr Gute, weil es ihm näher iſt; ſo verläßt er doch bald ſeine Creaturen, wenn der ſelbſtſtändige Mann ihm verſichert, daß er ſich lächerlich machen würde, ſich ihrer ferner anzunehmen.

Man mag ſagen, was man will, das Vergnügen, welches die nachahmenden Künſte dem denkendſten Kopfe gewähren, als Künſte gewähren, hängt doch immer zum großen Theil von der Treue der Nachahmung, und von der Bewunderung der Geſchicklichkeit des Künſtlers ab. Wie natürlich! wie künſtlich! iſt ein Ausruf, der von dem: wie ſchön! noch ganz verſchieden iſt, und den gewiß der erſte Anblick eines Blumenſtraußes von van Huyſum ſelbſt einem Winkelmann, ſo voll ſein Kopf auch immer von Idealen war, wird abgejagt haben.

Allein die Darſtellung eines Vorwurfs, ſo baar wie wir ihn täglich in der Natur finden, wird unſere Aufmerkſamkeit vorzüglich alsdann wenig feſſeln, wenn wir ſchon mehrere ähnliche Nachbildungen kennen, und die Geſchicklichkeit des Künſtlers, ſollte er auch noch ſo viel Aufwand derſelben gemacht haben,

wird uns nach einer gewiſſen Folge guter Nachahmer, wenig mehr auffallen.

Bei einem Volke, das eine ſo verſatile Einbildungskraft hat, als der Italiener, hat der Künſtler keinen unbedeutenden Anſpruch auf ihre Achtung, der ihnen ſchon gewöhnlich gewordene Vorſtellungen in einem neuen Lichte zeigt, und dadurch zu gleicher Zeit ihre Aufmerkſamkeit auf den Vorwurf ſelbſt, und auf die Geſchicklichkeit des Künſtlers, der ihn hervorgebracht hat, gleichſam zu verſtählen weiß.

Erklärung des Worts: il Spirito in der Mahlerei.

Dieſe Neuheit verbunden mit der Gabe ſeine Geſchicklichkeit recht fühlbar zu machen, iſt es was die Italiener mit dem Worte con Spirito von einem Werke, als höchſtes Anrecht auf ihre Bewunderung rühmen.

Man ſieht leicht, wohin das führt. Die Schwierigkeiten neu zu ſeyn, werden mit jedem Jahre größer. Man verfällt endlich auf ſolche Extravaganzen — daß es einem Carraccio, einem Mengs durch Zurückführung auf Wahrheit, wieder neu zu werden glückt.

Das Gefühl der Geſchicklichkeit des Künſtlers hängt vorzüglich von der Leichtigkeit der Behandlung ab. Um leicht zu mahlen, wird man anfänglich nur unbeſtimmt, und hört damit auf zu kleckſen.

So ſieht man noch jetzt die Werke der neueren Napolitaner und Venetianer: und um eben ſo witzig zu ſprechen, wie ſie mahlen: — über das Geiſtreiche in ihren Erfindungen iſt die geſunde Vernunft, und über das Geiſtreiche der Behandlung das Körperliche verlohren gegangen.

Pietro

Pietro da Cortona der erſte Vorgänger auf dieſem Wege zu gefallen, nachdem die Carracci und ihre Schüler an Wahrheit wieder gewöhnt hatten, iſt noch nicht bis zum Abentheuerlichen vorgedrungen; und man kann daher noch gerecht ſeyn gegen den Aufwand von Erfindungskraft, und gegen die Leichtigkeit der Ausführung, die er in ſeinen Werken zeigt. Sie ſcheinen wie ein Hauch auf die Tafel geblaſen. Dies nennen die Italiener il Sfumato, und dieſer Vorzug hat neben der vortrefflichen mahleriſchen Anordnung, den großen Kenntniſſen der Linien-Perſpektiv, und dem hellen, lieblichen, harmoniſchen Ton der Farbe, dieſem Meiſter, ſelbſt bei Kennern, das Lob des geiſtreichſten Handwerkers zu Wege gebracht.

Erklärung des Worts: il Sfumato.

Seine Gewänder ſind in unbeſtimmte Falten, und vorzüglich die weißen in zu viel kleinliche, wie etwa Flor, gelegt. Daran kennt man ihn am leichteſten wieder. Doch! er iſt ſich ſtets ſo ähnlich, daß man keine Gefahr laufen wird, wenn man eins ſeiner Bilder geſehen hat, die übrigen zu verkennen.

* * *

In dem folgenden Saale.

Eine Copie der Transfiguration Raphaels. Die Köpfe ſind ohne Charakter; die Zeichnung iſt ohne Richtigkeit. Die Schatten ſind nachgeſchwärzt.

Mehrere Cartons zu Tapeten von Romanelli. Sie können auch von einem Schüler des Pietro da Cortona ſeyn.

Ein

Digitized by Google

Ein großes allegoriſches Gemählde. Es hat viel von Valentin.

Büſten: Vitellius Lucius Verus. Marcus Aurelius. Der Kaiſer Aelius. Julia di Tita.

† Ein ſogenannter Marcus Brutus, ſehr ſchön.

† Ein ſchöner Kopf eines jugendlichen Weibes, mit einer Hauptbinde.

Ein Pabſt.

An Statuen.

Ein junger ſchöner Hercules, die Arme modern.

Eine Amazone mit modernen Armen.

Mehrere weibliche Figuren, die als Ceres reſtaurirt ſind.

Zwei Kaiſerinnen, deren eine eine Fauſtina, die andere eine Plotina zu ſeyn ſcheint.

Ein kranker Faun, eine ekelhafte Vorſtellung von Bernini.

Eine Conſular-Statue, die zwei Büſten auf den Händen trägt. Man nennt ſie den ältern Brutus mit den Söhnen. Sie iſt mittelmäßig.

* * *

In einem andern Saale.

Zwei Gemählde von Romanelli. Das eine ſtellt ein Bacchanal, das andere ein Götterfeſt vor.

In

* * *

In einem daran ſtoßenden Zimmer.

† Die heilige Magdalena, eine halbe Figur von Guido. Man glaubt es ſey eine Copie nach dem größern Gemählde in den obern Zimmern, aber es iſt wahrſcheinlicher eine Wiederholung deſſelben Gegenſtandes von der eigenen Hand dieſes Meiſters: Denn einige Partien ſind hier ſchöner, als in dem obern Gemählde. Der Ausdruck zerknirſchter Reue iſt vortrefflich. Die Zeichnung iſt ſehr fein, doch kann die linke Bruſt etwas zu tief liegen. Das Gewand ſcheint manierirt. Die Färbung fällt ins Graue.

Die Spieler von Carravaggio.

† Die Spieler von Carravaggio. Dies Gemählde vereinigt viele Schönheiten. Ein Paar falſche Spieler betriegen einen dummen Neuling. Die Mine von Einfalt in dem letzten iſt unvergleichlich. Einer der Schelme ſpielt mit ihm, und zieht hinten eine falſche Carte hervor, während daß ſein Geſelle, der hinter dem Betrogenen ſteht, ihm mit den Fingern die Zahlen der Carten deſſelben zeigt. Der Ausdruck iſt vortrefflich, die Zeichnung gut, die Färbung kräftig, und das Helldunkle von ſehr pikanter Würkung.

Simſon vom Calabreſe, David vom Carravaggio.

H. Petrus, erſte Manier des Guido.

Eine Lautenſpielerin nach dem Originalgemählde des Carravaggio im Pallaſt Giuſtiniani.

† Ein Portrait Raphaels mit der Jahrszahl 1518. Es iſt zweifelhaft, ob es von ihm ſey.

Inzwi-

Inzwiſchen bleibt es allemal ein ſchönes Gemählde, obgleich die Färbung ſehr verblichen iſt.

Carita man legt ſie dem Guido bei. Es könnte wohl eine Copie ſeyn.

Ein todter Chriſt, in der Verkürzung. Schule der Carracci.

† Jacob, dem Rahel zu trinken reicht, von Pouſſin. Die Anordnung dieſes Gemähldes iſt wie gewöhnlich, ſehr gut. Die Weiber haben gute Formen. Die Figur Jacobs iſt nicht edel genug, und die Gewänder ſind zu geſucht. Die Färbung iſt verblichen.

Zwei Bruſtbilder aus Tizians Schule.

Ein Kopf im Pelze, wahrſcheinlich von Paul Veroneſe.

Ein ſchönes Bildniß eines Cardinals, von Scipio Gaetani.

† Angelika und Medor zwei angenehme Figuren von Auguſtino Carraccio.

Heil. Hieronymus von Gerhard della notte oder Honthorſt.

Zwei Skizzen von Pouſſin, aus der römiſchen Geſchichte.

Opferung Iſaacs, und eine heilige Catharina, vom Carravaggio.

Chriſt im Oehlgarten von Lanfranco.

Heil. Familie, angeblich von Albano.

In

* * *

In einem andern Zimmer.

Dädalus und Icarus von Guercino.

Drei alte Köpfe und ein Kind, das einen Apfel hält, aus der Venetianiſchen Schule.

* * *

Wohnzimmer des Prinzen.

† Eſther und Ahasverus. Dies ſchöne Bild iſt durch den Kupferſtich des Strange bekannt geworden. Die Anordnung iſt gut. Der Ausdruck der in Ohnmacht fallenden Eſther, und des Schreckens der Frauen die ſie umgeben, wahr, aber nicht edel. Der König ſollte einen Ausdruck von Gutherzigkeit und Hoheit haben. Allein dieſer iſt misglückt, und zur kleinmüthigen Repräſentation herabgewürdiget. Die Färbung, die ſehr gelitten hat, fällt ins Rothe. Das Helldunkle iſt der vorzüglichſte Theil dieſes Gemähldes.

Eſther und Ahasverus von Guercino.

† Tobias, der ſeinen Vater heilt. Wahrer aber niedriger Ausdruck. Von Valentin.

* * *

Zimmer der Prinzeſſin.

Die Madonna, die über dem ſchlafenden Chriſt betet, nach dem Originalgemählde des Guido im Pallaſt Doria.

Heilige Familie von Carlo Maratti. Das Profil der Madonna iſt reizend.

Digitized by Google

* * *

Wenn man ſich auf die andere Seite des Pallaſts wendet, ſo trifft man noch einige Zimmer an, in denen Gemählde hängen. Vielleicht ſagt man von dieſen dasjenige mit Recht, was man im Ganzen der Barberiniſchen Sammlung vorwirft: Daß viele gute Originale mit Copien ausgetauſchet ſind. Jedoch finden ſich hier auch einige Originale, unter denen ich folgende auszeichne:

In einem Zimmer mit lauter Bildniſſen.

† Eine Frau in ſchwarz gekleidet voller Wahrheit.

Ein alter Mann gleichfalls in ſchwarzer Kleidung. Sie ſcheinen beide aus der Venetianiſchen Schule zu ſeyn.

† Eine Hagar mit dem Engel von Andrea Sacchi oder wie andere wollen, von Mola.

Ein heil. Hieronymus von Guercino.

Eine heilige Familie von Pietro da Cortona.

Jacob mit den Engeln, von Lanfranco.

Einige Bilder von Ciroferri, unter andern ein Opfer.

Einige andere von Camaſſei. [14])

In

14) Andreas Camaſſei, Schüler des Domenichino. S. d'Argensville. Man ſucht ihn vergebens beim Fueßli.

In einem der Zimmer dieſes Geſchoſſes — ich will aber die Wahl haben, ob es nicht in einem der Vorhergehenden auf der andern Seite ſey — iſt auch ein Plafond von Andreas Sacchi. [15])

* * *

Zimmer, in deſſen Mitte ein Springbrunnen.

Rund um dieſen Springbrunnen ſtehen einige Statuen, unter denen ich einen kleinen Prieſter der Cybele und ein Kind bemerke.

Die Prieſter der Cybele zeichnen ſich aus, durch weibliche Formen, die ihre verſchnittene Natur andeuten, durch die phrygiſche Kleidung, und den unbedeckten Unterleib.

Wiedererkennungszeichen eines Prieſters der Cybele.

Auch

15) Ich geſtehe mit meiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit, daß ich dieſen Plafond überſehen habe. Ich bin auch von meinen Führern nie darauf aufmerkſam gemacht worden, ob ich gleich dieſen Pallaſt zu mehreren Malen beſucht habe. Er ſoll mehrere auf der Erdkugel triumphirende Tugenden vorſtellen, die den Inbegriff der göttlichen Weisheit des Pabſtes ausgemacht haben. Richardſon Deſcript. des tabl. etc. T. III. S. 264. ſpricht mit vielen Lobeserhebungen davon, und ſagt: es ſey eines der anziehendſten Werke, die er jemals geſehen habe; das Colorit zart und lieblich. Hingegen Volkmann Hiſtoriſch kritiſche Nachrichten, Th. 2. S. 285. behauptet: die Zuſammenſetzung ſey ſehr mittelmäſſig, das Colorit ſchwach, das Ganze thue keine Würkung, jedoch treffe man in einigen Köpfen einen guten Ausdruck an.

Auch ſind in den Niſchen der Wand Statuen und Büſten befindlich. Es ſchien mir nicht, daß etwas Außerordentliches darunter wäre.

* * *

Zimmer im obern Theile des Pallaſts, welche zu meiner Zeit der Duca di Monte Libreto bewohnte.

In dem erſten Zimmer iſt nichts Merkwürdiges anzutreffen.

* * *

In dem zweiten.

Tod des Germanicus von Pouſſin.

† Der Tod des Germanicus von Pouſſin.

Germanicus war vom Tiber an Kindes Statt angenommen. Er ſtarb in Antiochia. Man glaubt, daß Tiber eiferſüchtig auf ſeinen Ruhm, ihn durch einen gewiſſen Piſo und deſſen Weib Plancina habe vergiften laſſen. Folgende Nachrichten von den letzten Stunden dieſes großen Mannes liefert uns Tacitus.

„Als er ſein Ende herankommen ſah, beſchwor „er ſeine Freunde, ihn an ſeinen Feinden, dem Piſo „und deſſen Weibe der Plancina wegen der empfindlichen Kränkungen zu rächen, die er im Leben von „ihnen hatte erdulden müſſen; und die Verrätherei, „nicht ungeahndet zu laſſen, mit der ſie jetzt ſeinen „Tod auf die ſchändlichſte Weiſe befördert hatten.

„Die erſte Pflicht der Freundſchaft, ſprach er, „iſt nicht den Abgeſchiedenen mit müßigen Klagen zu „ehren, ſondern ſeines Willens eingedenk, ſeine Auf-

„träge

„träge auszuführen. Auch Unbekannte werden den „Germanicus beweinen, ihr werdet ihn rächen, „wenn ihr anders an ihm, nicht an ſeinem Glücke „gehangen habt. Zeigt dem römiſchen Volke die „Enkelin des vergötterten Auguſt, dieſe meine Gat„tin: zählt ihm meine ſechs Kinder vor. Erbar„men wird den Anklägern zur Seite ſtehen, und be„rufen ſich die Angeklagten auf einen ſchändlichen „Befehl; man wird ihnen nicht glauben, oder keine „Entſchuldigung darin finden.

„Die Freunde ergriffen die Hand des Sterben„den und ſchwuren: eher den Geiſt aufzugeben, als „den Vorſatz ihn zu rächen.

„Darauf kehrte er ſich zu ſeiner Gemahlin, und „bat ſie bei ſeinem Andenken, bei der Zärtlichkeit zu „ihren gemeinſchaftlichen Kindern, ihre Erbitterung „zu unterdrücken, ihren Geiſt unter das widrige „Schickſal zu beugen, und nach ihrer Rückkehr in „die Stadt durch keine Anmaaßung auf einen Antheil „an der höchſten Gewalt diejenigen aufzubringen, „welche ſie in Händen hätten.“

So weit die Erzählung, aus der der Künſtler drei verſchiedene Zeitpunkte zur ſichtbaren Darſtellung herausheben zu können ſcheinet:

Einmal: denjenigen während des Anfangs der Rede des Germanicus;

Zweitens: denjenigen, in dem er ſeine Rede endigt, und ſeine Freunde herzueilen, ihm Rache zu ſchwören;

Drittens: denjenigen, wo er ſeine Frau zur Mäßigung ihres hohen Geiſtes ermahnet:

Unterſcheidungszeichen des intereſſanteſten Augenblicks einer Begebenheit zur ſichtbaren Darſtellung in Rückſicht auf Ausdruck.

Alle Kunſtrichter empfehlen dem Mahler den intereſſanteſten Moment, Zeitpunkt, Augenblick, die intereſſanteſte Situation in einer Begebenheit zu wählen. Recht wohl! Aber welches iſt hier der intereſſanteſte Augenblick? Iſt es derjenige, der den Geſchichtſchreiber am mehreſten beſchäfftiget hat, der Rede; oder derjenige, über den er am geſchwindeſten weggeht: die Freunde traten herzu und ſchwuren ꝛc. ꝛc.?

Dies verdient eine Erörterung.

Ich nehme hier das Wort Intereſſe für Theilnehmung des Beſchauers an den Gedanken, an den Empfindungen, an denen davon abhängenden Handlungen, der Perſonen, die im Bilde zur Darſtellung einer Begebenheit vor uns aufgeſtellet ſind. Ich rede alſo von der dramatiſchen Mahlerei, von größeren hiſtoriſchen Compoſitionen; von dem Intereſſe, welches der Ausdruck zu einem ſichtbaren Zwecke thätiger Perſonen giebt. Von dem Intereſſe, welches die einzelne Figur, die beſchreibende Darſtellung einer beſtimmten Perſon in einer bekannten thätigen Lage giebt, rede ich nicht: noch weniger von dem Intereſſe, welches die ſchöne Geſtalt in Ruhe einflößt, durch Uebereinſtimmung der Züge, Individualität des Charakters, Reiz der Stellung u. ſ. w. am allerwenigſten aber von dem Intereſſe, welches wir an der Geſchicklichkeit des Künſtlers bei der Ausführung nehmen. Von dieſen Quellen des Intereſſanten in den ſchönen Künſten vielleicht ein andermal.

Alſo hier einiges über die Frage: welcher Augenblick iſt in Rückſicht auf Ausdruck mehrerer zu einer

einer Handlung vereinigten Perſonen unſerer Theilnehmung am würdigſten? Und da antworte ich: derjenige, der den vollſtändigſten, den beſtimmteſten, und den abwechſelndſten Ausdruck motivirt.

Ich habe von jeher eine größere hiſtoriſche Compoſition als ein ſtillſtehendes pantomimiſches Drama betrachtet, das von der fortſchreitenden Pantomime ſich dadurch unterſcheidet, daß es mit einem Male verſtanden und empfunden werden muß.

Das Intereſſe, welches wir daran nehmen, ſcheint, in Rückſicht auf Ausdruck, auf dem nämlichen Grunde zu beruhen, worauf das Intereſſe an jeder dramatiſchen Darſtellung gebauet iſt. Unſere Neugierde will zu gleicher Zeit unterhalten und befriedigt, gereizt und geſtillet ſeyn. Wir verlangen eine Verwickelung, einen Knoten, neben der Auflöſung; eine Schwierigkeit neben der Erklärung, in dem angehefteten pantomimiſchen Auftritte, wie in dem pantomimiſchen Drama, worin ſich mehrere Auftritte folgen.

Sonderbar! wird man rufen; und doch iſt nichts natürlicher, nichts ſicherer, nichts auf eine tägliche Erfahrung unumſtößlicher gebauet. Warum zieht ein Haufen zuſammengedrängten Volkes den Blick des Mannes aus dem Fenſter, oder aus einer andern Entfernung an ſich? Die Scene iſt bereits geordnet, er hat ſie nicht entſtehen ſehen, er hört nicht die Worte, welche die dabei intereſſirten Menſchen ſprechen; ſie ſuchen nicht ſich ihm verſtändlich zu machen: Aber ihre Thätigkeit ſpannt ſeine Neugierde, er ſucht nach dem Motive: Er findet es, er löſet auf, er iſt unterhalten.

Digitized by Google

Alſo der Ausdruck von Thätigkeit, den der Beſchauer an denen im Bilde aufgeſtellten Perſonen bemerkt, iſt, wenn ich ſo ſagen darf, das Problem; die Entdeckung des Motivs, die Solution. Er liebt die Billigkeit des Affekts zu beurtheilen, das unterhält ihn: er findet ihn wahr, das muß ihn rühren.

Man könnte die Sache umkehren. Der Mann im Fenſter ſieht einen Todten, einen Kranken auf der Gaſſe fallen. Wie werden ſich die Umſtehenden dabei gebärden? Das iſt die Aufgabe: die Wahrnehmung der Gebärden, die Auflöſung. Ich bin es zufrieden.

Ich bin es zufrieden, ſage ich; aber mit der Einſchränkung: das ſtillſtehende pantomimiſche Drama gebe mir die Illuſion eines würklichen Auftritts, den ich in der Natur aus der Ferne, ohne Verdollmetſchung durch Worte, durch den bloßen Blick erkenne, ſo vollſtändig, als es nur immer ſie zu geben im Stande iſt: Der Mangel irgend eines Theiles, der zur Erklärung nöthig iſt, erinnere mich nicht daran, daß es nur Aefferei iſt; daß ſich gewiſſe Perſonen nur ſo hingeſtellet haben, um mir zu zeigen, wie ſie da ſtehen könnten, wenn ein Todter oder Kranker würklich vor ihnen läge, ob er gleich nicht da liegt. Mit einem Worte: Der Ausdruck der intereſſirten Perſonen ſey nicht ohne das Motiv ihres affektvollen Zuſtandes in dem Bilde anzutreffen.

Nur gar zu gewöhnlich iſt der Misbrauch den man von der Mahlerei als einer bloßen Hülfskunſt der Geſchichte oder der dichteriſchen Fabel macht. Man

Man ſieht ein Gemählde als einen erläuternden Kupferſtich an, der einem Buche beigefügt worden; und für jeden Beſchauer der nicht die Stelle des Geſchichtſchreibers oder Dichters gegenwärtig hat, woraus das Süjet des Bildes genommen iſt, bleibt es alsdann ein quälendes Fragment, das weder Herz noch Geiſt befriedigt.

Ein ſolcher Misbrauch iſt dem Gange zuwider, den unſere Erfahrungen über das Intereſſe eines Bildes zu nehmen pflegen; dem Anſpruch, den auch ungelehrte, aber von Herz und Auge gebildete, Genießer der ſchönen Künſte auf äſthetiſche Würkung von einem Gemählde zu machen berechtiget ſind; und dem Begriff von Vollkommenheit eines Werks, die von Selbſtſtändigkeit unzertrennlich iſt. Endlich zieht dieſer Misbrauch auch den Verluſt einer großen und der Mahlerei eigenthümlichen Schönheit nach ſich.

Der Liebhaber der in eine Gallerie tritt, ſagt ſich nicht: ich habe den Tacitus geleſen, ich bin doch neugierig, wie Pouſſin den ſterbenden Germanicus wird vorgeſtellet haben! Nein, er ſieht einen Kranken, der mit einer Hand auf ſein weinendes Weib, auf ſeine jammernden Kinder zeigt, und die andere gegen Männer ausſtreckt, die ſein Lager umringen, auf ihn zu eilen, Antheil an ihm nehmen, etwas verheißen. Warum ſind ſie ſo thätig? Warum weichen ihre Körper auf dieſe beſtimmte Art von der Lage eines Körpers in Ruhe ab? Dies ſind die erſten Fragen, die die Neugierde thut. Sie entdeckt das Motiv: den Sterbenden, der ſeine Freunde um Beiſtand für ſeine Familie anruft; nun geht ſie

wieder auf den Ausdruck zurück, und prüft deſſen Wahrheit.

Wehe dem Liebhaber des Schönen, der den Tacitus nicht geleſen hat, wenn das Bild nicht ſagt, warum ſich die darauf vorgeſtellten Perſonen ſo und nicht anders gebärden! Aber wehe auch dem gelehrten Künſtler, der ſich auf ein Buch beruft! Man wird dem Vorgeben nicht glauben, möchte ich mit dem Germanicus ſagen, oder es als Entſchuldigung nicht gelten laſſen.

Denn werden wir wohl ſelbſt bei der bekannteſten Geſchichte, die das Süjet eines fortſchreitenden pantomimiſchen Dramas ausmacht, dem Compoſiteur die Expoſition der Schickſale ſchenken, die ſeine handelnden Perſonen in den Affekt verſetzen, der uns durch Gebärden verdollmetſcht werden kann? Würden wir es dem Noverre Dank wiſſen, wenn er uns einzelne abgeriſſene Scenen aus der Geſchichte der Horazier und Curiazier geliefert, und ſich übrigens des Zuſammenhangs wegen auf den Livius berufen hätte, der in den Händen eines jeden wohlerzogenen Menſchen iſt?

Ich kann nur dasjenige Werk der ſchönen Künſte für ein vollkommenes Werk gelten laſſen, das für ſich ſo vollſtändig iſt, als es die Gränzen der Kunſt zulaſſen: und ſo lange ich im täglichen Leben, auf dem Theater und in den Gemähldegallerien Darſtellungen von Handlungen finde, deren Urſache und Würkung ich ohne Dollmetſcher mit einem Blicke wäge und erkenne; ſo lange mache ich an jedes Werk, das auf Vollkommenheit Anſpruch macht, dieſelben

Forde-

Digitized by Google

Forderungen. Welche Quelle neuer und der Mahlerei eigenthümlicher Schönheiten in der gleichzeitigen Beäugung der Urſach und der Aeußerung der Affekten liege, davon noch weiter unten.

Alſo der intereſſante Ausdruck eines dramatiſchen Gemähldes muß vollſtändig ſeyn, das heißt: ich muß deſſen Billigkeit nach der Urſach die ihn motivirt, aus dem Bilde ſelbſt beurtheilen können.

Und wie kann ich das, wenn er nicht zu gleicher Zeit äußerſt beſtimmt iſt, wenn ich mir nicht ſagen kann: der Mann der ſich ſo und nicht anders gebärdet, muß nothwendig von einem Objekte die und keine andere Impreſſion erhalten haben?

Gedanken die der aufgeſtellte Akteur als Gedanken in ſeiner Seele bewahrt, laſſen ſich nicht mahlen. Denn die einzige Art wie die Mahlerei das was in dem Innern des Menſchen vorgeht, ſinnlich macht, iſt die Veränderung, die dadurch auf den Körper hervorgebracht wird, und durch bloße Vorſtellungen, Ideen, Begriffe, wird die Lage des Körpers nicht beſonders modificirt. Doch! ſollte der Akteur im Bilde, der gemahlte Akteur nicht wiederum zum Mahler werden können? Elender Behelf! der längſt von dem Theater proſcribirt iſt, und den wir auch im Rahmen nicht dulden ſollten. Ein gemahlter Akteur, der auf ein anderes Gemählde im Bilde zeigt, das die Gedanken ſeiner Seele ſchildert, iſt mir eben ſo froſtig lächerlich und anmaaßend unwahrſcheinlich, als der Mimiker, der, wenn er die Welt bezeichnen will, den Arm in einen Cirkel herum wendet. Man muß ſich immer denken, daß die vor

Digitized by Google

uns aufgeſtellten Akteurs würklich reden, daß wir nur zu weit entfernt ſind, ſie zu hören. Man gehe ans Fenſter, in jeder Minute werden uns verſtändliche Auftritte erſcheinen, wobei für uns kein Wort geredet wird, wobei man gar nicht die Abſicht hat uns zu verſtändigen, und wo wahrlich die Gemählde die man uns in dieſer Abſicht vorhalten könnte, ziemlich weit hergeholt werden müßten.

Gedanken alſo als Gedanken bringen keine merkliche Veränderung auf den Körper hervor. Es iſt wahr! ſelbſt ernſte Betrachtung, ruhiger Dialog, Raiſonnement, laſſen ſich im Allgemeinen und in ſo fern verſinnlichen, als das Herz daran unvermerkt Theil nimmt, und die Seele dadurch in eine gewiſſe Faſſung geſetzt wird, die ſich auf der Oberfläche des Körpers äußert: Mithin läßt ſich die Art, wie die Seele überhaupt denkt, durch die Modification des Körpers mahlen: Aber das was ſie denkt, die einzelnen Gedanken keinesweges.

Und wenn ſich nun die einzelnen Gedanken nicht angeben und bezeichnen laſſen, ſo iſt der Ausdruck eines Betrachters, eines Redenden, eines raiſonnirenden Philoſophen ein elendes unbeſtimmtes Fragment, das weder unſern Verſtand noch unſer Herz zur theilnehmenden Mitempfindung aufzufordern im Stande iſt: ein Ausdruck der von dem Zuſtande eines Körpers in Ruhe ſo wenig abweicht, daß es für das theilnehmende Auge eben ſo gut wäre, er wiche gar nicht davon ab. Er mag wohl ſehr gute Sachen ſagen, der Mann dort der demonſtrirt, aber was habe ich davon? ich kann ihn nicht hören.

Die

Digitized by Google

Die berühmte Landſchaft des Pouſſin: et in Arcadia ego iſt bekannt. Hier ſieht man ein Grabmal. Auf dem Deckel des Sarcophags liegt die Statue eines jungen Mädchens in der Blüthe der Jahre. An der Urne ſelbſt ſteht die Innſchrift et in Arcadia ego (Auch ich war in Arcadien). Man ſetze den Socrates dabei, in der Faſſung wie er die tiefſten Unterſuchungen über die Unſterblichkeit der Seele angeſtellt hat; Man ſetze die Todtengräber aus Shakeſpears Hamlet dabei mit dem Ausdruck den ſie gehabt haben könnten, wenn ſie die feinen witzigen Gedanken, die ihnen der Dichter beilegt, würklich aus ſich ſelbſt herausgeſponnen hätten; welch ein unbefriedigendes Schauſpiel für das bloße Auge, verglichen mit den Jünglingen und Mädchen die in Pouſſins Bilde mit Roſen den Leib umwunden, aber mit Schwermuth in Stellung und Mine, das frühe Grab ihrer Genoſſin betrachten.

Das Herz! das Herz iſt es, deſſen Affekte ſich am beſtimmteſten, am deutlichſten auf der Oberfläche des Körpers äußern, und uns durch ihre deutliche Beſtimmtheit zur Theilnehmung einladen. Nicht die Operationen des Verſtandes, nicht der Eindruck des bloßen Anſchauens bringen eine ſo merkliche Veränderung auf den Körper hervor, daß ſie von jedem durch den bloßen Anblick richtig ausgelegt, verſtanden, und weil ſich kein Antheil denken läßt ohne Kenntniß deſſen was ihn verdient, mitempfunden werden könnten. Empfindungen alſo, Gefühle, die können wir mahlen, aber auch dieſe nicht alle mit gleichem Glücke.

Es ſind nämlich unter dieſen Empfindungen und Gefühlen einige, die, ſo zu ſagen, mehr intenſiv als extenſiv, concentriſch als excentriſch würken: bei denen die Seele entweder ihre Kräfte zu ſehr innerlich braucht, um ſie nach außen zu würken zu laſſen, oder die Umſtehenden auf die ſie würken will, durch die bloße Größe der Empfindung zu ſehr erſchüttert glaubt, um nicht der Mitwürkung der Gebärden überhoben zu ſeyn. Vielleicht glaubt ſie auch, daß die äußere Ruhe, den Begriff der Leichtigkeit erhöhe, mit der ſie dieſe gewöhnlichen Menſchen übernatürlichen Geſinnungen hegt; oder endlich, daß äußere Ruhe eine weſentliche Eigenſchaft der Würde, der Hoheit des Geiſtes ſey, deren Gefühl ſie den Umſtehenden mittheilen möchte.

Genung! Empfindungen die einen beträchtlichen Aufwand von Stärke, Feſtigkeit und Hoheit der Seele erfordern, ſüblime Empfindungen, äußern ſich ſelten anders als durch Worte bei ruhigem Körper; laſſen ſich daher nicht beſtimmt deutlich durch das Gemählde machen, und verlieren aus eben dieſem Grunde ihre äſthetiſche Würkung. Die Worte des Corneille: qu' il mourut, die er dem Vater der Horazier in den Mund legt, macht keine Pantomime deutlich. Der Anfang der Rede des Germanicus, die Empfindung: Unbekannte werden mich beweinen, ihr werdet mich rächen, kann der Pinſel nicht verſinnlichen.

Hingegen alle die Empfindungen, die ſich gerne durch Gebärden mittheilen, dieſe als ein nothwendiges Verſtärkungsmittel des Eindrucks, gleichſam als

als Symbolen des Anziehens und Zurückſtoſſens anſehen: Empfindungen der Zärtlichkeit, des Mitleidens, der Furcht, des Zorns, des Haſſes u. ſ. w. ſind für die Mahlerei äußerſt geſchickt. Sie ſind deutlich, weil die handelnde Perſon nicht der Mahler ſich durch Gebärden deutlich machen will; ſie rühren, weil die handelnde Perſon nicht der Mahler durch Gebärden rühren will.

Dies wäre alſo das zweite Erforderniß eines intereſſanten Augenblicks für die Mahlerei: er muß Empfindungen motiviren, die ſich gern durch Gebärden deutlich machen, deren Ausdruck beſtimmt iſt, und deswegen das Herz zur Theilnehmung einladen kann.

Ein drittes Erforderniß eines intereſſanten Augenblicks für die Mahlerei, beſteht darin: daß er bei den verſchiedenen Perſonen, die zur Darſtellung einer Handlung concurriren, einen abwechſelnden Ausdruck motivire.

An und für ſich iſt es ſchon eine Regel der ſichtbaren Vollkommenheit, daß alle Einförmigkeit vermieden werde. Dazu tritt aber noch der Umſtand, daß indem mehrere zuſammen vereinigte Perſonen durch ihre verſchiedene Lage gegeneinander ihre abwechſelnden Gebärden wechſelſeitig motiviren, die Auflöſung des gemeinſchaftlichen Zwecks erleichtert, die Beurtheilung der Billigkeit und Wahrheit ihres Antheils im Einzelnen aber erſchweret wird. Die Seele des Beſchauers findet alſo zu gleicher Zeit eine größere Unterhaltung ihrer Neugierde, und eine bequemere Befriedigung derſelben.

Außer-

Digitized by Google

Außerdem wird die Vorſtellung von dem Eindruck, den die thätige Lage der Hauptfigur auf die Umſtehenden gemacht hat, an Lebhaftigkeit gewinnen, wenn wir dieſe dadurch in thätige Lage verſetzt ſehen: und endlich liegt in dieſem Reichthum des Ausdrucks der einzige Erſatz für den Verluſt an Stärke und Schönheit des Ausdrucks, den der Mahler ſeiner Hauptfigur nicht in gleicher Maaße wie der Geſchichtſchreiber oder Dichter zu geben im Stande iſt.

Wenn Tacitus uns den Germanicus während der Rede ſchildert, ſo geſchieht es mit ſo intereſſanten Zügen, daß die Vorſtellung in dem Bilde nie der Idee gleich kommen kann, welche die Größe des Redners erweckt. Dagegen ſehen wir in dieſem Augenblicke bei dem Dichter die Agrippina, ihre Kinder, die Freunde, entweder gar nicht, oder als unbedeutende Maſchinen. Inzwiſchen ſie ſind es an und für ſich gar nicht. Agrippina kömmt beim Schluſſe der Rede in eine ſehr intereſſante Situation, und die Freunde in eine nicht viel minder intereſſante; nur Germanicus verliert in dieſem Augenblicke bei dem Geſchichtſchreiber in etwas. Die Mahlerei aber wählt dennoch dieſen letzten, und macht dadurch, daß ſie uns ſo verſchiedene Menſchen jeden für ſich, und dennoch durch gleichzeitige Beſchauung in derjenigen Lage zeigen kann, worin er am mehreſten unſerer Theilnehmung werth iſt, auf gewiſſe Weiſe wieder gut, daß wir die Hauptfigur bei ihr nicht ſo intereſſant ſich gebärden ſehen, als bei den verſchwiſterten Künſten intereſſant reden hören können.

Hieraus

Hieraus ſcheint nun ſo viel klar zu folgen: daß wir nicht denjenigen Moment am liebſten gemählt ſehen müſſen, der ſich am liebſten erzählt hören läßt. Der Mahler iſt nicht Ueberlieferer geſchehener Begebenheiten, der uns fragen kann, was wir vorzüglich gern von den Todesumſtänden des großen Germanicus erfahren möchten: ſondern wir müſſen ihn als einen Zauberer betrachten, der, da er die abgeſchiedenen Geſtalten des Germanicus, der Agrippina, ihrer Kinder, ihrer Freunde, zwar auf beſtändig, aber nur unter der Bedingung erwecken kann, daß wir ſie immerfort in eben der Lage ſehen ſollen, worin wir ſie den erſten Augenblick erblicket haben, uns nun die Wahl unter verſchiedenen Augenblicken läßt. Auf welchen wird ſie fallen? Gewiß! Wenn wir die wahren Gränzen der Kunſt nicht verkennen, und nicht unſer einzelnes Vergnügen mit Aufopferung des allgemeinen beſorgt wiſſen wollen, den, der den beſtimmteſten, den vollſtändigſten und den abwechſelndſten Ausdruck motivirt.

Wäre die alte Art die Schauſpiele aufzuführen noch gewöhnlich, wo eine andere Perſon ſprach, eine andere den Ausdruck durch Minen, Stellung und Bewegung unterſtützte; ſo würden die Kennzeichen des Intereſſanten für die Mahlerei viel leichter anzugeben ſeyn. Man hätte ſich nur die Ohren verſtopfen dürfen, und den Zeitpunkt, wo der Ausdruck der ſtummen Akteurs zugleich dem Auge verſtändlich und dem Geiſte unterhaltend geweſen wäre, dreiſt als den wahren Zeitpunkt des Intereſſanten für die Mahlerei angeben dürfen.

Hat

Hat man Abziehungskraft genung, um bei dem Anblick eines Gemähldes die beſtimmte Geſchichte, die es darſtellt, zu vergeſſen; ſo wird man noch jetzt dieſes Prüfungsmittel des ſichtbar Intereſſanten mit Vortheil anwenden können. Man darf ſich alsdann nur fragen: würde ich den Ausdruck der dargeſtellten Perſonen deutlich, billig, und unterhaltend finden, wenn ich auch nichts von der vorgeſtellten Begebenheit wüßte? Verſtändiget der bloße Anblick der ſichtbaren Lage der Akteurs ſolche Empfindungen, die mir intereſſant ſind, wenn ich ſie unvorbereitet in der Natur finde?

Die Bekanntſchaft mit den beſtimmten Worten, welche die Perſonen geſprochen haben, wird alsdann mein Vergnügen an der Vorſtellung erhöhen, aber allein vollenden ſoll ſie dieſes Vergnügen nicht. Der Dialog iſt in der Mahlerei ein Commentar, eine Note zu den Gebärden: die Gebärden ſind keine Commentare zu den Worten.

Was aber von den Worten gilt, die der Dichter oder Geſchichtſchreiber den handelnden Perſonen in den Mund legt, gilt auch von allen denjenigen, die der Geſchichtſchreiber für ſie redet, durch welche er uns mit ihren vorhergehenden und nachfolgenden Schickſalen bekannt macht.

Ich wiederhole eine Regel, auf die ich nicht genung zurückführen kann: das Auge eines jeden mache ſich ſeine eigene Expoſition, das Herz eines jeden ſeine eigene Erzählung: wenn die Erinnerung des einzelnen Beobachters hinzutritt, ſo vermehre ſie nur das gegenwärtige Intereſſe durch Aſſociation des vorher empfundenen, und erkannten!

Wenn

Digitized by Google

Wenn dieſe Grundſätze auf das Bild des Todes des Germanicus angewandt werden, ſo finden wir, daß Pouſſin ſie genau beobachtet, daß er gut gewählet hat.

Germanicus hat eben ſeine Rede geendigt, und noch zeigt ſeine Gebärde den Eindruck an, den er durch ſeine letzten Worte auf ſeine Freunde hat hervorbringen wollen. Sie ſollten dem römiſchen Volke ſein Weib und ſeine Kinder zeigen: Dieſer Anblick würde das Mitleiden über jede Beſorgniß vor höhern Schutz der Bosheit ſiegen laſſen. Den Ausdruck, den er einſt von ſeinen Freunden bei ihren Klagen vor dem Volke verlangt, den nimmt er ſchon jetzt in Mine und Stellung an, und verſtärkt dadurch die Bewegungsgründe, mit denen er die Aufforderung zur Rache an ſeine Freunde unterſtützt. Ja! er braucht vielmehr die einzigen, die eine ſtumme Sprache zuläßt. Denn wie wird er ſie mit bloßen Gebärden an die Pflichten der Freundſchaft erinnern können; und wenn er es kann, etwa durch die Andeutung eines Gemähldes des Achilles, der um ſeinen Freund Patroclus zu rächen den Leichnam des Hektors ſchleift, wird dies Bild im Bilde ſo rühren wie dieſe lebenden Figuren, wenn gleich auf andere Art? Sehet dieſe Kinder, ruft er, dieſe Mutter! man hat ihnen ihren Vater genommen!

Richardſon [15 b]) ſagt, man leſe in der Mine des Germanicus mehr wehmüthiges Bitten an ſeine Freun-

15 b) Deſcription des Statues, Tableaux etc. T. III. p. 270.

Freunde, ſich ſeiner Kinder anzunehmen, als Unmuth und Durſt nach Rache: Das ſtimme mit der Geſchichte nicht überein. Wer heißt ihn aber auch den Germanicus im Anfange der Rede zu ſehen? mit dem Ende derſelben ſtimmt der Ausdruck ſehr überein.

Geſetzt aber: es wäre nicht. Was zwingt den Künſtler mit der Begebenheit, die er von dem Geſchichtſchreiber entlehnt, zugleich die Art des Vortrages zu borgen? Pouſſin erzählt, die Sache auf dieſe, Tacitus auf eine andere Weiſe.

Sind aber würklich der Dichter und der Geſchichtſchreiber ſo weit aus einander? Wenn Germanicus ſeine Freunde zur Rache aufforderte, ſo übertrug er ihnen eine Pflicht, die nach der Moral der Alten ſeinen Kindern oblag. Ihr hülfloſes Alter ließ dieſes nicht zu: Der Vater bittet ſeine Freunde, ſie derſelben zu entledigen; ſo bat er ſie doch wohl im Grunde, ſich ſeiner Kinder anzunehmen.

Richardſon ſagt: dieſer Gedanke ſey niedrig und gewöhnlich. Das Niedrige finde ich nicht, und das Gewöhnliche dürfte kein Vorwurf ſeyn. Wer ſich jetzt dem Bilde naht, ohne den Tacitus und den Germanicus zu kennen, der ſieht einen Sterbenden, der ſeinen Freunden ſein Weib und ſeine Kinder empfiehlt. Dieſer Vorfall, wenn er ſich täglich zutragen kann, und daher von jedem Menſchen von Gefühl verſtanden wird, iſt darum noch nicht ſo alltäglich geworden, daß er unſere Aufmerkſamkeit ermüdet, wenn

wir

Digitized by Google

wir ihn im Bilde wiederfinden. Hätte Pouſſin hingegen einen Mann mit einer Mine voll Unmuth zwiſchen betheurenden Freunden und weinenden Gattin und Kindern gemahlt, ſo würden ihn nur die Leſer des Tacitus verſtanden haben: Alle übrigen würden glauben er mache ihnen Vorwürfe, er klage ſie als Urheber ſeines Todes an, und man wüßte nicht warum. Dann wäre es richtig, was Richardſon ſagt, daß man ohne Kenntniß der Geſchichte von dem Süjet eines Gemähldes nichts verſtehen könne.

Inzwiſchen dies nur zur Rechtfertigung des Gedankens unſers Künſtlers: Denn bei der Ausführung iſt es ihm wie in mehreren ſeiner Werke gegangen: Die Nebenfiguren übertreffen die Hauptfigur an Schönheit der Formen, und Adel des Ausdrucks.

Dem Germanicus zur Seite ſitzt Agrippina, und verhüllt ihr Geſicht. Bei ihr das zweite ihrer Kinder, welches nur für den Schmerz der Mutter Empfindung zu haben ſcheint. Das Jüngſte wird von der Wärterin herbeigetragen, und der älteſte Sohn ſteht weinend hinter dem Bette des Vaters.

Einer der vornehmſten Officiere hebt auf dem Vorgrunde die Hand in die Höhe, gleichſam bei den Göttern Rache zu ſchwören. Mehrere Kriegsleute drängen ſich herzu, dem Sterbenden ewige Treue zuzuſagen. Zwei andere, die in Schmerz verſunken ſich im Hintergrunde halten, ſcheinen Perſonen zu

Digitized by Google

ſeyn, die er zu ſeiner Bedienung im Leben am mehreſten um ſich hatte.

Hier fällt es dem Richardſon bei, wieder eine ſonderbare Critik zu machen. Verführe man nicht mit beſonderer Nachſicht mit dem Meiſter, ſagt er, ſo müßte man annehmen, daß Germanicus und ſeine Freunde zu gleicher Zeit geſprochen hätten. Pouſſin bedarf dieſer ſeiner Nachſicht nicht. Germanicus hat ſeine Rede geendigt, und in dem nämlichen Augenblicke fallen ſeine Freunde ein. So iſt es der Stärke des Eindrucks angemeſſen, den ſeine Rede auf ſie gemacht hat. Germanicus redet noch durch die ausdrucksvolle Gebärde, aber nicht mehr mit dem Munde. Der Sterbende, den die Sprache ſchon verlaſſen hat, ſucht noch durch Zeichen und Minen ſich verſtändlich zu machen. Richardſon iſt in ſeiner Critik ſtets von dem Eindruck geleitet worden, den der Anfang der Rede des Germanicus auf ihn gemacht hatte. Er hat den Mahler über den Geſchichtſchreiber vergeſſen.

Die Anordnung dieſes Bildes iſt vortrefflich. Es ſind 16 Köpfe darauf, die ſich einer dem andern nicht im Wege ſtehen. Auch iſt die Wahl der Beiwerke ſehr weiſe.

Ich habe ſchon von dem Ausdrucke der Figur des Germanicus geredet. Unter den Kriegern ſind herrliche Köpfe. Die Zeichnung iſt correkt, aber ſie hat zu viel vom Basrelief an ſich, und iſt im Ganzen ein wenig ſteif. Die Gewänder ſind zu geſucht und zu ängſtlich behandelt. Die Haltung muß

vortreff-

Digitized by Google

vortrefflich in dieſem Bilde geweſen ſeyn, auch war, wie ich glaube, die Färbung gut. Beide Partien aber haben zu ſehr gelitten, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen. [16 a])

Mehrere Romanelli's und Vouet's die ich übergehe.

Mehrere Baſſano's, unter denen einige Aufmerkſamkeit verdienen.

* * *

Zweites Zimmer.

† Heilige Magdalena von Guido. Ganze Figur von vortrefflichem Ausdrucke und hoher Schönheit. Guido's Magdalenen ſind Sünderinnen höherer Art, die durch ausſchweifende Imagination fielen, nicht durch Eitelkeit oder zügelloſe Sinnlichkeit. Die Zeichnung iſt von höchſter Feinheit. Das Gewand hat nur etwas Trockenheit in dem Wurf der Falten. Die Färbung fällt ein wenig ins Graue. *Heil. Magdalena von Guido.*

† Der heilige Andreas Corſini, von demſelben. Es iſt unmöglich einen wahreren Ausdruck religiöſer Schwärmerei zu ſehen. Der Heilige glaubt ſich in ſeiner ſüßen Träumerei ſchon entkörpert, und zu der Gemeinſchaft mit den obern Geiſtern erhaben. Zugleich herrſcht viel ſanfte Güte auf dem Geſichte, nebſt einer Ahndung von Kränklichkeit. Die Zeichnung *Heiliger Andreas Corſini von demſelben Meiſter.*

16 a) Richardſon wirft dem Bilde einige Incorrektionen in der Zeichnung, und einen Mangel an Haltung vor.

nung iſt ſehr correkt und fein: Die Färbung wieder etwas ſchwach.

Die vier Evangeliſten von Guercino.

Der heilige Hieronymus, angeblich von Spagnolet.

* * *

Drittes Zimmer.

Die Eitelkeit und Beſcheidenheit von Leonardo da Vinci.

† Die Eitelkeit und Beſcheidenheit. Eins der ſchönſten Gemählde von Leonardo da Vinci. Man kann die Idee des Mahlers nicht recht begreifen, alſo auch nicht den Ausdruck recht beurtheilen. Inzwiſchen bleibt der Kopf der Eitelkeit immer etwas zu manierirt. Die Zeichnung iſt äußerſt richtig, und beſtimmt bis zur Härte. Das Gewand und die Haare ſind mit äußerſter Sorgfalt behandelt: Man könnte ſagen: mit Trockenheit. Der Ton fällt in die Farbe des Weinhefens. Die Figuren haben viel Ründung.

Charakteriſtiſche Kennzeichen des Stils dieſes Meiſters.

Leonardo da Vinci oder Vince ward 1445 in der Nähe von Florenz gebohren. Wir ſind ihm aus einem doppelten Grunde Achtung ſchuldig: Als Künſtler, und als Lehrer mehrerer Kenntniſſe, welche als Grundlagen zu der Vollkommenheit anzuſehen ſind, zu der ſeine Nachfolger die Kunſt gehoben haben. Er brachte zuerſt die Linien-Perſpektiv und die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers auf gewiſſe Regeln: er ſchärfte zuerſt die Nothwendigkeit ein, die Anatomie zu ſtudieren: Er wagte es zuerſt andere als bloße geiſtliche Süjets zu behandeln, und man bemerkt in ſeinen Werken zuerſt den Begriff von dem

höchſten

Digitized by Google

höchſten Zwecke der Mahlerei, die Affekten der Seele mit Wahrheit darzuſtellen.

Man ſieht wenig weitläuftige Compoſitionen von dieſem Meiſter, aber diejenigen die uns übrig geblieben ſind, verrathen einen überdachten Plan, und die Abſicht, jede Figur einen beſtimmten Antheil an der Haupthandlung nehmen zu laſſen.

Seine Figuren haben Ausdruck: nur iſt die Lieblichkeit ſeiner Weiberköpfe Minauderie, gezwungene Lieblichkeit. Auch ſehen ſie ſich an Form alle unter einander ähnlich. Alle haben gekniffene Augen, gezogene Lippen, Grübchen in den Wangen. Wenn er Männer von ſchlechtem Charakter hat ſchildern wollen, ſo hat er den Ausdruck bis zur Carricatur übertrieben.

Er zeichnete gemeiniglich richtig, und immer ſehr beſtimmt. Vielleicht zu ſehr, ſo daß ſeine Umriſſe darüber hart geworden ſind. Seine Hände ſind wahr, und gewählt, aber doch zu knöchern. Die Gewänder zeigen das Nackende gut an, allein der Faltenſchlag iſt im kleinlichten Geſchmack geordnet, und zu trocken ausgeführt.

Die Carnation fällt bei jugendlichen Figuren ins Weinhefenartige, bei älteren ins Nußbraune. Wahre Mezzotinten kannte er nicht: aber die Localfarben der Gewänder ſind rein, und noch jetzt friſch und wohl erhalten.

Vom Helldunkeln, und der damit correſpondirenden Gruppirung hatte er keinen Begriff. Er rundete jede Figur durch Abſchwächung des Weißen, vertrieb

vertrieb die Umriſſe nicht, und kannte keine Reflexe. Daher die geringe Würkung ſeiner Gemählde auf den großen Haufen.

Der äußerſte Fleiß, der an das Ueberflüßige wie an das Nothwendige verſchwendet wurde, herrſcht in der Behandlung: Daher das Kleinlichte, das Trockene.

Er ſtarb 1520 zu Fontainebleau in den Armen des Königs Franz des erſten. Man ſahe ehemals ſein Hauptwerk zu Mailand. Es ſtellte die Austheilung des heil. Abendmahls vor. Allein es iſt jetzt ſo verdorben, ſo oft retouchirt, daß es nur einen ſehr mangelhaften Begriff von demjenigen geben kann, was es ehemals war.

Leonardo da Vinci war in vielen Wiſſenſchaften ſtark, die mit ſeinem Hauptgeſchäffte, der Kunſt, in keinem genauen Verbande ſtehen. Er war für ſeine Zeit ein univerſelles Genie, und erlangte als ſolches bei denen die das Centrum kannten, in dem ſo verſchiedene Vollkommenheiten zuſammentrafen, einen erhöheten Grad von Achtung. Aber dem jungen Künſtler kann man nicht genung einprägen, daß die Nachwelt das Werk getrennt von dem Meiſter ſieht, und dem Todten nichts weiter von ſeiner Geſchicklichkeit anrechnet, als was auf ſie gekommen iſt, und was ſie gegenwärtig ſieht.

Raphaels Geliebte: la Furnerina.

† Raphaels Geliebte, von ihm ſelbſt gemahlt, wie es ſein Nahme auf dem Armbande anzeigt. Dies Bildniß iſt unter dem Nahmen la Furnerina bekannt. Die Perſon die es vorſtellt, iſt nicht ſchön, und hat einen ziemlich materiellen, obgleich

gleich wahren Charakter. In der Beſtimmtheit der Contouren erkennt man den großen Zeichner wieder: Aber vielleicht ſind ſie nicht genung verſchmolzen. Das Colorit hat ſehr verlohren.

Gerade gegen über eine Copie dieſes Bildes die man dem Giulio Romano zuſchreibt. Faſt dürfte ſie zu ſchlecht für dieſen Meiſter ſeyn.

* * *

In den Mezzaninen trifft man eine Menge von Gemählden an, die alle anzuführen außer den Gränzen meines Zwecks liegt. Hier ſind einige der vorzüglichſten.

Ein ſchönes Bildniß einer Königin von England von Petrus Leli.

Ein Bildniß des Garofalo.

† Die letzte Oehlung, ein ſehr ſchönes Gemählde aus der deutſchen Schule, mit Köpfen voller Ausdruck und Bedeutung.

Heil. Hieronymus von Guercino.

Heil. Sebaſtian von Andreas Sacchi.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine heilige Familie. Skizze von Parmeggianino.

Porcia die glüende Kohlen ſchluckt von Domenico Feti.

Die Himmelfahrt des heil. Sebaſtian, ſcheint aus der Schule des Lanfranco zu ſeyn.

Der wunderbare Fiſchzug, nach dem Gemählde Raphaels zu Hamptoncourt. Dieſes Gemählde iſt ſo kräftig colorirt, daß man es dem Tizian beilegen möchte, und der Stil der Färbung hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Abendmahl von Schiavone im Pallaſt Borgheſe.

* * *

In einem andern.

† Herodias mit dem Henker, ganze Figuren, die man dem Leonardo da Vinci beilegt, und wahrſcheinlich aus deſſen Schule ſind. Die Ausführung iſt ſehr beſorgt. Es hat gelitten.

Ein Kopf einer Heiligen, aus der Schule des Andrea del Sarto.

* * *

In einem andern.

† Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.

Ein ſchöner Kopf von Holbein auf Kupfer.

Mehrere Niederländer, unter denen einige Breughel, und ein ſehr ſchöner Rembrandt befindlich iſt.

* * *

In einem andern.

† Zwei große vortreffliche Landſchaften von Claude le Lorrain. Die eine ſtellt eine Marine mit Architektur vor, die von der untergehenden Sonne erleuchtet wird. Die andere ein ländliches Feſt.

† Meh-

† Mehrere Landſchaften von Albano, die mit Sujets aus der heiligen und profanen Geſchichte ausſtaffirt ſind. Sie haben viel Verdienſt vorzüglich in Anſehung der Zuſammenſetzung.

Eine heilige Familie von demſelben. Sehr reitzend.

Eine Bamboſchade mit mehreren Blinden, von Feti.

Vier Landſchaften, die man dem Claude le Lorrain beilegt. Sie ſind aber von Johann Both, ſeinem Schüler.

Eine Annonciation im Stil des Barroccio.

Zwei ſchöne Landſchaften von Salvator Roſa.

Mehrere Niederländer worunter einige von Höllen-Breughel ſind.

* * *

Letztes Zimmer.

Ueber dem Camine.

Der Hirt, der den Remus und Romulus ſeinem Weibe bringt, von Pietro da Cortona, oder aus ſeiner Schule. Man ſieht eine ähnliche Vorſtellung zu Paris im Hotel de Toulouſe.

* * *

Anmerkungen über dieſen Pallaſt.

Man wirft den Beſitzern vor, daß ſie viele Originale der Gemählde-Sammlung verkauft, und Copien dafür ſubſtituirt hätten. Dies kann nur von denen Gemählden gelten, die in den Souterrains befindlich ſind, und in einigen der Kammern des

erſten Geſchoſſes. Die ehemals berühmten Hauptgemählde ſind noch alle vorhanden, wie dieſes die Vergleichung meiner Beſchreibung mit derjenigen, die Richardſon zu Anfange dieſes Jahrhunderts von dieſem Pallaſte lieferte, deutlich zeigt.

Unter welchen Einſchränkungen man berechtiget ſey über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Aber können nicht dieſe Hauptgemählde nur Copien ſeyn? Ich behaupte dreiſt, daß dieſe Vermuthung weder auf die Magdalena des Guido, noch auf deſſen Andreas Corſini, noch auf die Furnerina des Raphael u. ſ. w. zutreffen könne: und bei dieſer Gelegenheit muß ich kurz die Frage berühren: Kann der Kenner leicht hintergangen werden, die Nachahmung mit dem Originale zu verwechſeln?

Unbedingt möchte ich die Frage nicht mit: Nein! beantworten. Man muß mehrere Fälle unterſcheiden.

Der Künſtler des Originals war ſelbſt Nachahmer. Dies waren alle diejenigen, welche ſich nach den Werken ihrer Vorgänger bildeten, und nur dadurch neu wurden, daß ſie die einzelnen Vorzüge derſelben in einer Vereinigung zeigten, welche das Ganze als neu und nie vorher geſehen erſcheinen ließ. Hier wird der Duft der Originalität, wenn ich ſo ſagen darf, viel unmerklicher als in Werken ſolcher Meiſter die nur in einem beſondern Theile der Kunſt der Vollkommenheit nachſtrebten.

Denn einmal muß dieſer Theil in einer beſondern Schönheit erſcheinen, wenn er uns gegen die Mängel der übrigen nachſichtig machen ſoll, und unſerer Aufmerkſamkeit die blos auf den einen Punkt gerichtet iſt,

iſt, entgeht ſelten die Anmaaßung, der Zwang, das Unbeſtimmte der Nachahmung.

Inzwiſchen muß auch hier wieder unterſchieden werden, ob der eigenthümliche Vorzug eine groſſe Fertigkeit in der Ausführung oder nur Weisheit in der Compoſition vorausſetzt. Pouſſin hat zum Beiſpiel viele eigenthümliche Vorzüge in ſeiner Zuſammenſetzung, wenige in der Ausführung. Es wird vielleicht nicht unmöglich ſeyn, mich mit einer Copie nach dem Tode des Germanicus von Pouſſin zu hintergehen, aber ſchwerlich mit einer Copie nach der Transfiguration Raphaels.

Der Copiſt hat ſelten denjenigen Theil, worin ſein Vorbild Meiſterſtück iſt, beſonders ausgebildet, und in neueren Zeiten iſt die Methode, nur einem Vorzuge hauptſächlich nachzuſtreben, ganz veraltet.

Eine andere Bemerkung, die hier nicht aus der Acht zu laſſen iſt: Gemählde, die durch Würkung ſehr abſtechender Farben, oder ſehr abſtechender Lichter frappiren, laſſen ſich leichter nachahmen, als ſehr hell und ſanft gehaltene Gemählde. Unterſcheidungszeichen werden dort auffallender, mithin die Aehnlichkeit leichter zu erkennen, und unſere Aufmerkſamkeit weniger zum Auseinanderkennen geſpannt. Ich kenne viele glückliche Copien nach Rembrandt und keine einzige nach Correggio.

Ferner: alle Meiſter die manierirt ſind, werden leichter nachgeahmt als diejenigen, welche der Natur treu gefolgt ſind. Jene haben nur eine Verfahrungsart, dieſe unzählige. Ich kenne viele glück-

liche Copien nach Salvator Roſa, wenige nach Tizian.

Das Schwerſte in der Nachahmung iſt Beſtimmtheit, und Freiheit in der Zeichnung und im Ausdruck. Wo das Original Aengſtlichkeit oder Ungewißheit verräth, da hat der Nachahmer gut Spiel.

Endlich muß man darauf Rückſicht nehmen, ob das Vorbild ein Hauptwerk, d. i. ein ſolches iſt, in dem der Künſtler ſeine ihm eigenthümlichen Vorzüge in merklicher Vollkommenheit angebracht hat: oder nur eines ſeiner mittelmäßigen Werke. Daß die letzten ſich viel eher nachahmen laſſen, iſt begreiflich.

Und nach dieſen Vorausſetzungen behaupte ich nun dreiſt: daß in allen Fällen, wo das Gemählde einen eigenthümlichen Vorzug eines gewiſſen Meiſters in beſonderer Vollkommenheit zeigt, und zwar in den Theilen der Mahlerei, die eine große Fertigkeit in der Ausführung, Treue und Wahrheit in Nachbildung der Natur erfodern, mir nicht leicht eine Copie für ein Original aufgehangen werden könne. Geſchähe es aber dem ohngeachtet! — nun ich bin zufrieden, die Copie für das Original hinzugeben.

Man trägt ſich mit verſchiedenen Anekdoten, nach welchen große Meiſter ſich in den Copien und den ſogenannten Paſticci, oder Original-Gemählden im Geſchmack anderer Meiſter, ſollen geirret haben. So ſoll Giulio Romano einſt die Copie

des

des Andrea del Sarto nach dem Portrait Julius des Zweyten von Raphael für ein Original, le Brün den Kopf einer Magdalena von Mignard im Geſchmack des Guido verfertigt, für einen Guido gehalten haben.[16 b]) Man müßte ſehr genau die Localverhältniſſe, unter denen die Verwechſelung geſchehen iſt, den Charakter der Beurtheiler und der Werke wiſſen, um durch dieſe Erfahrungen meine Grundſätze für widerlegt zu halten. Was ich von vortrefflichen Copien und Paſticci geſehen habe, hat mir nur unter den vorausgeſchickten Beſtimmungen ein Genüge gethan. Man halte die Copie der Furnerina des Raphael gegen das Original, um den Unterſchied zwiſchen beiden zu fühlen.

* * *

Einige ſchöne Statuen ſind ins Muſeum Clementinum gekommen, und dort angezeigt.

Hr. Dr. Volkmann iſt voller Unrichtigkeiten. Zum Beweiſe mag dienen, daß er von der Treppe, die er doch beſtiegen haben muß, anführt, ſie ſey ohne Stufen. Sie hat deren allerdings.

Der Knabe, der in den Arm eines andern beißt, Spielknochen in der Hand hält, und wie Winkelmann[17]) glaubt den Patroclus vorſtellen ſoll, der den Chryſonymus wider Willen tödtet, iſt verkauft.

Der

16 b) Vortrefflich hat le Brün dem Mignard nach der Erzählung geantwortet: Ei! ſo machen ſie doch allemal Guido's.

17) G. d. K. S. 654.

Der Kopf eines Marius, von dem er gleichfalls redet, [18]) iſt nicht mehr vorhanden.

Das Gefäß von Glas, worin des Kaiſers Alexander Severi Aſche nach eben dieſem Autor [19]) geweſen, ſoll der Ritter Hamilton in Neapel an ſich gekauft haben, und neuerlich finde ich in den öffentlichen Blättern, daß der Herzog von Marlborough es aus dem Muſeo der verſtorbenen Herzoge von Portland erſtanden habe.

Der Aegyptiſche Antinous ohne Kopf, den er als im Barberiniſchen Garten befindlich anführt, [20]) iſt nicht mehr vorhanden, ſo wie die Tafel von Orientaliſchem Granit mit Hieroglyphen. [21])

18) G. d. K. S. 781.

19) G. d. K. S. 38.

20) G. d. K. S. 61.

21) G. d. K. S. 76.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google